

Stefan Riedlinger

Aneignungen -

Frank Wedekinds Nietzsche-Rezeption

Erstgutachter: Prof. Dr. Helmut Koopmann

Zweigutachter: PD Dr. Andrea Bartl

Tag der mündlichen Prüfung: 15.11.2004

Meiner Mutter
in Liebe

Danksagung

Bedanken möchte ich bei Herrn Prof. Dr. D. Litt. et Phil. h.c. Helmut Koopmann für die Annahme des Themas und wertvolle Hinweise zur Gliederung und zum Inhalt vorliegender Arbeit.

Ebenso möchte ich mich bei Herrn Prof. Dr. Hartmut Vinçon und Frau Dr. Elke Auster-mühl von der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind für die anregenden Gespräche bedanken.

Außerdem danke ich den Damen des Literaturarchivs Monacensia für die Einsicht in große Teile des Frank Wedekinds Nachlasses.

Inhaltsverzeichnis

1 EINFÜHRUNG	6
2 EINZELASPEKTE AUS NIETZSCHES PHILOSOPHIE IN WEDEKINDS DRAMEN	21
2.1 DIE WELT DER BILDUNGSPHILISTER – „FRÜHLINGS ERWACHEN“	21
2.2. WEDEKINDS EGOISMUS-THEORIE	35
2.2.1. EGOISMUS UND LIEBE	35
2.2.2. EGOISMUS UND MORAL	41
2.3. NIETZSCHES „FLUCH DES LÄCHERLICHEN“ UND WEDEKINDS „FLUCH DER LÄCHERLICHKEIT“	47
2.4. KRITIK AM CHRISTENTUM – „DIE ZENSUR“ & „DIE JUNGFRAU“	51
2.5. STAATSPHILOSOPHIE – WEDEKINDS UTOPISCHER FREUDENSTAAT UND NIETZSCHES ARISTOKRATISMUS	62
2.6. ZUR KUNSTTHEMATIK UND WEDEKINDS AUSEINANDERSETZUNG MIT NIETZSCHES „DER FALL WAGNER“ – VON „KINDER UND NARREN“ BIS ZU „DIE ZENSUR“	66
3. DER ÜBERMENSCH IN WEDEKINDS DRAMEN	80
3.1. LULU-FIGUREN – „DIE BÜCHSE DER PANDORA“ UND „SCHLOß WETTERSTEIN“	84
3.2. DER SEILTÄNZER ALS INTELLEKTUELLE VARIANTE DES ÜBERMENSCHEN	95
3.3. KARL HETMANN ALS PARODIE NIETZSCHES UND SEINER PHILOSOPHIE	115
3.4. VERSUCHE EINER ERNEUERUNG - SIMSON, BISMARCK UND HERAKLES	123
4 ZUSAMMENFASSUNG	139
5 LITERATURVERZEICHNIS	150

1 Einführung

Frank Wedekinds Auseinandersetzung mit Friedrich Nietzsches Philosophie war ein lebenslanger Prozeß, dessen Ergebnisse sich im gesamten Werk des Autors manifestieren. Eine detaillierte Analyse über Beginn und Ausmaß der Nietzsche-Rezeption Wedekinds wird jedoch durch folgende Aspekte erschwert: Derzeit liegt noch keine vollständige und philologisch zuverlässige Ausgabe des Gesamtwerkes Wedekinds vor. Die kritische Edition durch die Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind (ab 1994) ist zwar noch nicht abgeschlossen, erlaubt aber bereits signifikante Rückschlüsse, ob Wedekind bei der Konzeption, Ausarbeitung und Niederschrift von „Der Schnellmaler“, „Kinder und Narren“, „Frühlings Erwachen“, „Der Kammersänger“, „Der Marquis von Keith“ und vor allem „Die Büchse der Pandora“ von Nietzsches Philosophie beeinflusst wurde. Wedekinds persönliche Aufzeichnungen sind nicht vollständig erhalten: Die seit 1888 mit Unterbrechungen geführten acht Tagebücher liegen nur fragmentarisch vor¹. Die 1986 veröffentlichten Tagebücher² sind philologisch nicht zuverlässig, teilweise falsch kommentiert und sollen vor allem die „Legende Wedekind“ vermarkten³. Wedekinds Briefe wurden 1923 in einer zweibändigen Ausgabe herausgegeben, doch ist vieles „verloren, verbrannt, verlegt und vorläufig wenigstens noch nicht zu finden.“⁴ Die 64 Notizbücher sind zwar erhalten und erlauben einen umfangreichen Einblick in die geplanten und ausgeführten Dramen, sind aber im Hinblick auf die geistigen Einflüsse weniger aussagekräftig, da sie bereits durch ein spezifisches „Editionsverfahren“ Wedekinds gekennzeichnet sind, das sich als Selbstzensur charakterisieren läßt.

¹ Die Aufzeichnungen des V. Heftes setzen mit dem 30. April 1892 in Paris ein und enden mit dem 3. August. Das VI. Heft beginnt mit dem 3. Dezember und bricht nach dem 24. ab. Bei dem im folgenden August fortgesetzten Tagebuch beginnen die Aufzeichnungen erst mit dem 4. September und brechen sechs Tage später ab. Der letzte Abschnitt reicht vom 1. Januar 1894 in Paris bis zum 25. Januar 1894 in London.

² Frank Wedekind: Die Tagebücher. Ein erotisches Leben. Hrsg. von Gerhard Hay. Frankfurt am Main 1986.

³ Zur Kritik vgl. Ruth Florack: Wedekinds „Lulu“. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen 1995 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. Band 76) S. 2, die sich der These anschließt, daß hier das angeblich exzessive erotische Leben Wedekinds in Paris vermarktet werden soll.

⁴ So Fritz Strich im „Vorwort“. In: Frank Wedekind: Gesammelte Briefe. Hrsg. von Fritz Strich. 2 Bände. München 1924. Band 1. S. 6. In dem 1987 veröffentlichten Forschungsbericht zu Frank Wedekind ist eine Übersicht über die in dieser Ausgabe nicht enthaltenen Briefe zu finden, vgl. Hartmut Vinçon: Frank Wedekind. Stuttgart 1987 (Sammlung Metzler. Band 230). S. 11. Der für den Nietzsche-Einfluß wichtige Brief an Michael Georg Conrad, den Herausgeber der „Gesellschaft“, vom 13. Mai 1892 ist noch nicht veröffentlicht worden und befindet sich im Besitz der Handschriftenabteilung der Stadtbibliothek München.

Diese Selbstzensur umfaßt das Vernichten persönlicher Aufzeichnungen und die Eingriffe Wedekinds in sein Werk: 1915 hat er einen großen Teil seiner früheren Tagebuchaufzeichnungen vernichtet. Über die Gründe kann nur spekuliert werden. Es läßt sich jedoch vermuten, daß Wedekind auf diese Weise neben seinen erotischen Erlebnissen in Paris auch die Quellen seiner Dramen und die Ursprünge seiner Lebensphilosophie verschleiern wollte. Dieses Vorgehen zeigt sich auch in Wedekinds Umgang mit den Einträgen in seinen Notizbüchern und der Zusammenstellung seiner Essays in den „Gesammelten Werken“. In Notizbuch Nr. 20 von 1913 erwähnt Wedekind in den Skizzen für das Drama „Karl Hetmann, der Zwergriese/Hidalla“ Nietzsche, streicht diesen Namen jedoch wenig später durch und ersetzt ihn durch den englischen Soziologen Herbert Spencer. Dessen Theorien haben aber mit den von Hetmann geäußerten Ansichten kaum etwas gemein. Hetmanns „Moral der Schönheit“ nimmt vielmehr Nietzsches Ideen der Umwertung aller Werte und einer Moral jenseits von Gut und Böse auf. Ob Wedekind sich so dem Vorwurf des Nietzsche-Epigonentums entziehen wollte – die geistige Nähe Lulus zu Nietzsches Philosophie des Übermenschen erkannten bereits die Zeitgenossen⁵ – soll im Verlauf dieser Untersuchung beantwortet werden.

Dennoch belegen die Notizbücher eindeutig, daß sich Wedekind intensiv mit Nietzsches zentralen philosophischen Positionen und Begriffen auseinandergesetzt hat. Nietzsche wird in der Bücherliste des fünften Notizbuches (15. August 1894) neben Arthur Schopenhauer, Richard Krafft-Ebing und Richard Wagner erwähnt. Im Notizbuch Nr. 1 vom 1. April 1894 schreibt Wedekind, er habe Nietzsche in Deutschland tanzen sehen. Wenige Seiten später wird auf das Peitschen-Zitat von „Also sprach Zarathustra“ angespielt: „Ich steh auf und suche nach meiner Peitsche“. Die weiteren Notizbücher erwähnen Nietzsche nicht mehr, statt dessen zitiert Wedekind dessen Begriffe wie den Übermenschen, die Moral der Schwachen oder die Raubtiermoral und nimmt Bezug auf bestimmte Vorstellungen Nietzsches. Hier zeigt sich deutlich eine geistige Einflußnahme: Nietzsches Idee aus „Menschliches, Allzumenschliches“, die Willensfreiheit sei lediglich eine Zwangsvorstellung, notiert er in Notizbuch 16 von 1903. In Notizbuch 17 von 1904 greift Wedekind die Vorstellung aus „Also sprach Zarathustra“ auf, der Jenseitsglaube habe lediglich die Funktion, das Dasein dem Menschen erträglicher zu machen. Nietzsches Vorwurf aus „Der Antichrist“, Paulus habe das Christentum verfälscht, findet sich in Notizbuch 38 von 1906.

⁵ Vgl. die Synopse der zeitgenössischen Interpretationen in: Vinçon (1987). S. 188ff.

Diese signifikante Bezugnahme auf Nietzsches gedankliche Konstrukte in den Notizbüchern kann jedoch nicht vorbehaltlos mit der intensiven Auseinandersetzung Wedekinds mit dem Gesamtwerk Nietzsches gleichgesetzt werden. Eindeutig belegen läßt sich lediglich die mehrfach erwähnte Lektüre von „Also sprach Zarathustra“. Besonders intensiv ist die Rezeption Nietzsches im Jahre 1892. Am 2. Juni notiert Wedekind in dem Pariser Tagebuch: „Ich erwache um 2, lege mich zu Bett und lese Nietzsche bis morgens um sieben Uhr.“⁶ Am 18. Juni: „Ich lege mich zu Bett, lese noch eine Stunde Nietzsche und schlafe gegen 6 Uhr ein.“⁷ Der dritte Eintrag zeigt, daß sich Wedekind auch intensiv mit der Biographie Nietzsches beschäftigt hat: „Ich erzählte [...], Nietzsche habe kurz vor Ausbruch seines Wahnsinns einen Brief an Strindberg geschrieben, den die Nemethy übersetzt habe.“⁸ In einem Tagebucheintrag vom 6. Dezember schreibt Wedekind, daß er seinem Bruder Donald „Also sprach Zarathustra“ nebst den Korrekturen seines Feuilletons Ende der Woche zurückschicken will⁹.

Aufgrund der nur fragmentarisch überlieferten persönlichen Aufzeichnungen Wedekinds ist der exakte Beginn der Nietzsche-Rezeption Wedekinds nicht zu erschließen. Es läßt sich jedoch mit Sicherheit feststellen, daß Wedekind zunächst stark von dem philosophischen Pessimismus Schopenhauers beeinflusst wird, den ihm seine „philosophische Tante“ Olga Plümacher, eine Schulfreundin der Mutter, vermittelt¹⁰. Wedekind führt mit ihr einen regen Briefwechsel und liest ihr Buch „Der Pessimismus in Vergangenheit und Gegenwart. Geschichtliches und Kritisches“ (1884)¹¹. Auf Nietzsche, der Eduard von Hartmann in den „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ ironisiert¹², geht Olga Plümacher nicht näher ein und erwähnt seinen Namen nur ein einziges Mal, in einem kritischen Zusammenhang¹³.

⁶ Die Tagebücher. S. 183.

⁷ Ebd. S. 192.

⁸ Ebd. S. 308. Gemeint ist die Übersetzerin Emmy de Nemethy.

⁹ Ebd. S. 238.

¹⁰ Olga Plümacher, eine begeisterte Anhängerin der Philosophie Eduard von Hartmanns, macht Wedekind mit dessen „Philosophie des Unbewußten“ (1869) und den Theorien Arthur Schopenhauers bekannt. Zu Wedekinds 17. Geburtstag schenkt sie ihm die von Max Schneidewin herausgegebenen „Lichtstrahlen aus Eduard von Hartmann's sämtlichen Werken“ (1881).

¹¹ Dies belegen die Briefe vom April 1884 und vom Mai 1886. In einem nicht näher datierten Brief vom Juni 1884 (Briefe. Band 1. S. 52) an seine Mutter äußert sich Wedekind sehr positiv: „Ich durchflog schnell das Inhaltsverzeichnis des Buches und ersah daraus, wieviel darin zu lernen, positiv Wissenschaftliches zu lernen sei. Ich habe bereits die ersten Abschnitte durchflogen und bin bis zum Christentum gekommen. Es scheint mir ein sehr verdienstvolles Werk zu sein, das in manchem Kopfe ein wenig durch seine logische Strenge aufräumen und manchen verworrenen Gedanken disciplinieren kann.“

¹² Friedrich Nietzsche: Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. In: Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München u. a. 1967-1977, 2. durchgesehene Auflage 1988. Band

Gerhart Hauptmanns Autobiographie läßt vermuten, daß Wedekind erst 1887 im Zürcher Dichterkreis näher mit Nietzsches Philosophie in Berührung kommt. Hauptmanns Ablehnung Nietzsches¹⁴ teilt Wedekind jedoch nicht. 1887 häufen sich die Erwähnungen von Nietzsche und seinen Ideen in den Briefen, Tagebüchern und den Veröffentlichungen. Von besonderem Interesse sind in diesem Zusammenhang die „Zirkusaufsätze“ (1887), die nicht von Wedekind in die „Gesammelten Werke“ aufgenommen wurden. Auch in diesem Fall sind die Motive für die Nichtaufnahme dieses zentralen philosophischen Bekenntnisses nicht bekannt und stützen daher die These der Selbstzensur Wedekinds. Die Gegenüberstellung zweier verschiedener Formen des Idealismus, die aus zwei unterschiedlichen künstlerischen Darbietungen entwickelt werden, nimmt deutlich Bezug auf die Zirkusmetaphorik aus „Also sprach Zarathustra“. Daher ist auch hier zu vermuten, daß Wedekind die Ursprünge seiner Lebensphilosophie und seiner Deutung artistischer Darbietungen im Zirkus nicht zu offensichtlich erscheinen lassen wollte.

Zu Beginn von Wedekinds Nietzsche-Rezeption gibt es noch keine Verflachung und Vulgarisierung¹⁵ von dessen Begriffen und Vorstellungen, so daß sich Wedekind diese Gedankenwelt selbst zu erschließen hat. Eine detaillierte Aufstellung über die Nietzsche-Lektüre Wedekinds außer „Also sprach Zarathustra“ enthalten die Notizbücher, Briefe und Essays nicht. Die erwähnten Nietzsche-Bezüge in den Notizbüchern und die Kritik am Christentum in „Die Zensur“ (1908) und dem dramatischen Fragment „Die Jungfrau“ aus dem gleichen Jahr ist aber ohne umfangreiche Kenntnisse von „Menschliches, Allzu-

1. S. 243-334. S. 313: „Hegel hat uns einmal gelehrt, „wenn der Geist einen Ruck macht, da sind wir Philosophen auch dabei“: unsere Zeit machte einen Ruck zur Selbstironie, und siehe da! da war auch E. von Hartmann dabei und hatte seine berühmte Philosophie des Unbewussten – oder um deutlicher zu reden – seine Philosophie der unbewussten Ironie geschrieben. Selten haben wir eine lustigere Erfindung und eine mehr philosophische Schelmerei gelesen als die Hartmanns“.

¹³ Olga Plümacher. Der Pessimismus in Vergangenheit und Gegenwart. Geschichtliches und Kritisches. Heidelberg 1884, 21888. S. 176: „Laban citiert eine längere Stelle von Fr. Nietzsche über den Irrthum des Verantwortlichkeitsglaubens. Wenn es einmal klar geworden sei, dass Keiner, weder für's operari noch für's esse verantwortlich, mithin jedes Urtheil eine Ungerechtigkeit sei, dann werde auch das Elend der Welt einfach constatirt, die einzelnen Formen der Unlust in den einzelnen Gelegenheitsursachen gesucht und bekämpft werden, nicht aber werde man es als das Resultat einer Schuld oder als Mittel eines metaphysischen Zieles unter ethischen Gesichtspunkten betrachten.“ Auch ihr zuerst verfaßtes Werk über den philosophischen Pessimismus, „Der Kampf um's Unbewußte“ von 1881 (2. Auflage 1890), erwähnt Nietzsche nur einmal: Im Anhang, dem „chronologischen Verzeichnis der Hartmann-Literatur“, wird die zweite „Unzeitgemäße Betrachtung“ aufgeführt.

¹⁴ Gerhart Hauptmann: Das Abenteuer meiner Jugend. In: Gerhart Hauptmann: Sämtliche Werke. Hrsg. von Hans-Egon Hass. Centenar-Ausgabe zum 100. Geburtstag des Dichters. Band VII: Autobiographisches. Frankfurt am Main 1962. S. 451-1082. S. 1072ff, insbes. S. 1075: „Friedrich Nietzsche war nicht unser Mann.“

menschliches“ und „Der Antichrist“ nicht denkbar. Das Drama „Karl Hetmann, der Zwergriese/Hidalla“ enthält diverse Anspielungen auf „Jenseits von Gut und Böse“, „Frühlings Erwachen“ (1891) thematisiert die Kritik an den Bildungsphilistern aus der ersten „Unzeitgemäßen Betrachtung“, und die Kritik am Materialismus und der beherrschenden Stellung des Geldes in „Der Marquis von Keith“ (ab 1902) greift Gedanken aus „Morgenröthe“ auf. Wedekinds „Fluch der Lächerlichkeit“, ein für das Verständnis seiner Figuren zentraler Begriff, der zuerst in „König Nicolo“ (ab 1902) erwähnt wird, ist eine Abwandlung von Nietzsches „Fluch des Lächerlichen“ aus „Schopenhauer als Erzieher“. Vereinzelt finden sich in Wedekinds Dramen Anspielungen auf „Die fröhliche Wissenschaft“, „Götzen-Dämmerung“ und „Die Geburt der Tragödie“.

Der Brief an Conrad (13. Mai 1892) belegt, daß Wedekind Nietzsches Wagner-Aufsatz nachweislich in diesem Jahr zur Kenntnis genommen hat. Thematisiert hat er diesen in „Der Kammersänger“ (1899). Zur Zeit des Conrad-Briefes gilt Wedekind bereits als Nietzsche-Experte: „Vor acht Tagen, gelegentlich einer Excursion, zeigte ich Frl. Schäppi Ihre Carte. [...] Ich war nicht wenig überrascht, sie bei meinem ersten Besuch in ihrem Atelier in eine ganze Nietzsche-Bibliothek vertieft zu finden. Ob Nietzsche gerade der Mann dazu ist, das Banner des naiven Naturalismus in der Seele des Weibes hochzuhalten, muß ich Ihrem geschätzten Urtheile überlassen. Jedenfalls wird es Sie interessieren, Herr Doctor, daß Nietzsche in Paris mit jedem Tag an Boden gewinnt. Sein Fall Wagner war gelegentlich der Lohengrinfraffaire in der französischen Übersetzung irgend einer Revue eine gesuchte Lectüre. Noch vor wenigen Tagen kam ein junger französischer Philosoph zu mir, um mich für einen Vortrag in der Sorbonne um einige Notizen über Nietzsche zu bitten.“¹⁶

Trotz dieser vielen Hinweise auf eine intensive Lektüre Nietzsches sind Wedekinds Dramen von der Forschung der 60er und 70er Jahre nahezu ausschließlich vor dem Hintergrund der Philosophie der pessimistischen Schule gedeutet worden¹⁷. Für einzelne

¹⁵ Vgl. Alfons Höger: Frank Wedekind. Der Konstruktivismus als schöpferische Methode. Königstein 1979 (Theorie – Kritik – Geschichte. Band 21. Hrsg. von Helmut Kreuzer). S. 53.

¹⁶ Brief an Conrad (siehe Anmerkung 4).

¹⁷ Vgl. die Übersicht der zeitgenössischen Interpretationen von Wedekinds Dramen in Vinçon (1987. S. 157ff) und insbes. Höger (1979. S. 31ff). Zum Nietzsche-Einfluß gibt es nur wenige, wichtige Hinweise: Kutscher (vgl. Artur Kutscher: Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke. 3 Bände. München 1922. Band 3. S. 261) stellt zusammenfassend fest: „Der Zusammenhang mit Nietzsche ist augenscheinlich, tut aber der Wahrheit und Originalität Wedekinds keinen Abbruch. Auch bei Nietzsche die Abneigung gegen Masse, gegen Demokratisierung und Sozialismus. Auch dort die Umwertung der bürgerlichen Moral, Kampf gegen falsche Ideale, Schwächen des Gefühls wie das christliche Mitleid, Schwächen des Geistes wie den

Aspekte trifft eine solche Parallelisierung von Wedekinds und Schopenhauers oder Hartmanns Ansichten zu, insgesamt jedoch führt sie zu nicht richtigen Ergebnissen, da die Philosophie der pessimistischen Schule beim jungen Wedekind lediglich der Funktion eines

Spiritualismus. Auch dort Bejahung des Seins, Optimismus, Wille zu einem Leben in Schönheit, Preis des schöpferischen Eros der Bewegung, des Rhythmus, des Tanzes, der Rasse; Betonung des Rechtes auf sich selbst, des Macht- und Gewaltmenschen, der Herrenmoral.“ Rothe (Friedrich Rothe: Frank Wedekinds Dramen. Jugendstil und Lebensphilosophie. Stuttgart 1968) versucht, die philosophischen Extreme, die in den „lebensbejahenden Figuren Melchior Gabor, Lulu, Keith und den lebensschwachen Märtyrergestalten Moritz Stiefel, Gräfin Geschwitz und Ernst Scholz“ (S. 84) personalisiert sind, durch einen Rückgriff auf „Die Geburt der Tragödie“ zu erklären: Der Ursprung einer solchen dramatischen Gestaltung ist durch eine neue Form der Wirkungsästhetik bedingt. Diese neue Ästhetik löse die „Realästhetik“ des deutschen Idealismus ab, welche als Philosophie der Kunst gegenüber der Wirkungsästhetik des 18. Jahrhunderts die Immanenz des Kunstwerks betone. Im Zentrum dieser neuen Ästhetik stehe die Theorie des Dramas. Das Drama soll als bewegtes Abbild des Lebens selbst, dem Leben entsprungen und dieses widerspiegelnd, den Lebenswillen der Betrachter beeinflussen: „nach Schopenhauer soll es zur Resignation hinführen, nach Nietzsche zur Lebensbejahung“ (S. 88). Im Gegensatz zu der Theorie Schopenhauers verfolge Nietzsche eine vitalistische Theaterkonzeption und eine Abwendung von der idealistischen Ästhetik. Auch weise er dem Drama eine neue Funktion zu: Nicht mehr die Vermittlung der Erhabenheit ist wichtig, die Tragödie soll eine „höhere Lust“ erzeugen. Eine Analyse, wie diese Theaterkonzeption Wedekind beeinflusst hat, findet sich bei Rothe aber nicht. Da er Nietzsches spätere Kritik an dieser Auffassung ausblendet, geben seine Ausführungen nur ein unvollständiges Bild der Kunsttheorie Nietzsches wieder. Firda (Richard Arthur Firda: Wedekind, Nietzsche And The Dionysian Experience. In: Modern Language Notes 87 (1972). S. 720-731) versteht Wedekinds Dramen als „unique variant of Nietzsche’s concept of Dionysus (sic)“ (S. 731) und unterscheidet drei Phasen. Er geht davon aus, daß sich Wedekind von Nietzsches lebensbejahenden Vorstellungen zunehmend löst und sich dem Nihilismus zuwendet: Zunächst stellt er in „Der Erdgeist“ die frühe Dionysos-Konzeption dar, „that health and vitality of life depend on the dominance of instinct over reason“ (S. 725), mit „Die Büchse der Pandora“ vollzieht sich der Übergang zum Pessimismus - „pessimism and doubt replace optimism and a strong sense of personal conviction“, bis schließlich die Sinnlosigkeit des Dasein demonstriert wird: „Nicolo, Hetmann and Wetterstein are all tragedies in which the life-affirming principles of Nietzsche’s late Dionysus are altered by Wedekind to point out the nihilism and the absurdity of life itself. Contrary to Nietzsche, Wedekind interprets the eternal recurrence as a life long in pain and suffering“ (S. 731). Firda übersieht jedoch, daß „Der Erdgeist“ aus „Die Büchse der Pandora“ entwickelt wurde, insofern nicht von einem Übergang zum Pessimismus gesprochen werden kann. Ebenso soll Karl Hetmann nicht die Absurdität des Lebens darstellen, sondern ist aufgrund seiner vielen Parallelen zu Nietzsche als Parodie des Philosophen anzusehen. Darüber hinaus berücksichtigt auch Firda nicht, daß sich Nietzsche von seiner frühen Dionysos-Konzeption distanziert hat. Der Gedanke, daß das Leben eine fortwährende Qual darstellen kann, ist auch bei Nietzsche zu finden, in seiner Idee von der ewigen Wiederkunft des Gleichen. Gerardo in „Der Kammersänger“ wurde nicht, wie Firda behauptet, als Künstler, sondern als Anti-Künstler und als Verkörperung von Nietzsches Bildungsphilister konzipiert. Wenn der Sänger die junge Miss Coeurne zurückweist, so tut er das nicht, wie Firda vermutet, um seine Kunst nicht zu gefährden, sondern weil er nicht weiter von ihr belästigt werden will. Schließlich ist die Deutung von „Schloß Wetterstein“ als pessimistische Absage Wedekinds hinsichtlich Nietzsches Dionysos-Vorstellung nur eine sehr eindimensionale Deutung, die dem Stück insgesamt nicht gerecht wird. Maclean (Hector Maclean: Wedekind’s Der Marquis von Keith: An interpretation based on the Faust and Circus motifs. In: German Review 43 (1968). S. 163-187) weist auf Ähnlichkeiten der Ansichten in „Der Marquis von Keith“ mit einem Abschnitt aus „Zur Genealogie der Moral“ hin (S. 411ff: „Was bedeuten asketische Ideale?“), verfolgt dies aber nicht weiter. Keith wird oberflächlich als „kind of Übermensch“ (S. 176) bezeichnet. Ebenso oberflächlich, da nicht vertieft, ist Michelsens Hinweis, Schöns Erklärung gegenüber Schwarz zum Umgang mit Lulu „Laß sie Autorität fühlen! Sie verlangt nicht mehr, als unbedingt Gehorsam leisten zu dürfen“ (Frank Wedekind: Der Erdgeist (1895). In: Frank Wedekind: Kritische Studienausgabe in acht Bänden und drei Doppelbänden. Hrsg. unter der Leitung von Elke Austermühl, Rolf Kieser und Hartmut Vinçon. Darmstadt 1996f. Band 3. 3/I: Les Puces. Die Flöhe oder der Schmerzenstanz. Der Mückenprinz. Die Kaiserin von Neufundland. Bethel. Die Büchse der Pandora (1894). Der Erdgeist (1895). Erdgeist (1913). Die Büchse der Pandora (1903, 1913). Kabarettbearbeitungen. Dramatische Fragmente und Entwürfe. 3/II: Kommentar. Hrsg. von Hartmut Vinçon. Band 3/I. S. 312-400. S. 357) sei ein Bezug auf das Peitschen-Zitat aus „Also sprach Zarathustra“ (Peter Michelsen:

metaphysischen Katalysators entspricht, durch den eigene lebensphilosophische Anschauungen verdeutlicht werden sollen.

Bereits als Schüler ist Wedekind mit den damals diskutierten Themen seiner Zeit wie Pessimismus als Weltanschauung, Kritik an der christlichen Dogmatik und dem philosophischen Egoismus vertraut. In dieser Zeit schreibt Wedekind auch erste pessimistische Gedichte, in denen sich poetische Stimmungsmalerei mit romantischem Weltschmerz verbindet¹⁸. Mit seinem Freund Adolph Vögtlin diskutiert Wedekind die Vorteile einer pessimistischen Weltsicht: „Was nun unsere Diskussion über die Liebe anbelangt, so muß ich endlich nach heldenmüthiger Vertheidigung meiner Meinung kapitulieren. Ich thue es mit Freude, da Du mir in diesen Anschauungen doch näher bist, als ich vermuthete. - Oder muß ich etwa für wahr halten, daß Du Pessimist geworden bist? – Das würde mich allerdings am allermeisten freuen, denn meines Erachtens kann nur ein Pessimist wahrhaft glücklich sein, da er doch alle Hoffnung und alles ängstliche „Langen und Bangen“ verlernt hat.“¹⁹

Trotz dieser offensichtlichen geistigen Nähe zum philosophischen Pessimismus hat dieser „Wedekind nie so beherrscht, das er ihm Richtschnur seiner Lebensanschauung gewesen wäre“²⁰. Diese Einschätzung ist jedoch nur partiell richtig: Wedekinds Briefe offenbaren eine starke Beeinflussung des Schülers durch die Philosophie der pessimistischen Schule, so daß sich bei Wedekind zwischen den Jahren 1881 und 1884 eine pessimistische Weltsicht ausbildet. An Anny Barte, die Freundin seiner Kusine Minna von Greyerz, schreibt er: „Ich kenne zwar Ihre Anschauungen auf religiösem Gebiet überhaupt noch nicht, allein wer Schopenhauer liest, kann unmöglich seinen frommen Kinderglauben rein bewahrt haben.“²¹ Dennoch geht man fehl, wenn man Wedekinds Lebensauffassung in diesen Jahren ausschließlich durch die Philosophie Hartmanns oder Schopenhauers zu

Frank Wedekind. In: Benno von Wiese (Hrsg.): Deutsche Dichter der Moderne. Berlin ³1975. S. 51-69 (zuerst: 1965). S. 59).

¹⁸ Vgl. „Der Abend“: „Lieber Freund, wir wolln es wagen / Unter dieser Trauerweide! - / Laß das Jammern, laß das Klagen! / Hier ist Gift, genug für beide! - / So, das möchte wohl genügen, - / Wolln uns hier ein wenig legen. / Schon seh ich in deinen Zügen / Sich den blassen Tod bewegen“, zitiert nach: Kutscher. Band 1. S. 90, da nicht in die „Gesammelte Werke“ aufgenommen.

¹⁹ Briefe. Band 1. S. 28.

²⁰ Kutscher. Band 1. S. 50.

²¹ Nicht näher datierter Brief Wedekinds vom Februar 1884 an Anny Barte. In: Briefe. Band 1. S. 44.

begreifen versucht: „Im Gegenteil finden wir gelegentlich eine starke Auflehnung gegen seine Einseitigkeit, eine [...] frivole Schwankung zum Lebensgenuß.“²²

Wedekinds Kommentar zu „Frühlings Erwachen“ zeigt, daß er Nietzsche noch zu dieser Zeit der pessimistischen Philosophie zuordnet: „Als Modell für den aus dem Grab gestiegenen Moritz Stiefel, die Verkörperung des Todes, wählte ich die Philosophie Nietzsches.“²³ Dieser Kommentar hat zu der Frage geführt, ob Wedekind überhaupt die jasagenden Aspekte der Philosophie Nietzsches gekannt hat²⁴. Der Ausgang von „Frühlings Erwachen“ widerspricht einer solchen Einschätzung. Das Drama endet mit einem deutlichen Bekenntnis zum Leben. Moritz, der nihilistische Geist, wird durch den Vermummten Herrn, die Personifikation von Nietzsches Willen zum Leben, zurück ins Totenreich geschickt. Melchior entscheidet sich, dem Vermummten Herrn, seinem neuen Mentor, zu folgen und damit für das Leben und gegen den Tod.²⁵ Konträr zur Philosophie Schopenhauers fordert Wedekind am Ende des Dramas nicht zur Resignation und zur Abwendung von der Gesellschaft auf. Der Vermummte Herr ist eine lebensbejahende Figur - „Ich erschließe dir die Welt“²⁶ -, die die Integration in die bürgerliche Gesellschaft nicht aufheben will, sondern eher versucht, sie durch neue Vorstellungen von innen her zu verändern²⁷.

²² Kutscher. Band 1. S. 50.

²³ Frank Wedekind: „Was ich mir dabei dachte“. Kurzer Kommentar zu den Werken Frank Wedekinds von ihm selbst. In: Frank Wedekind: Gesammelte Werke. 9 Bände. München, Leipzig 1912-1921. Band 9: Dramen. Entwürfe. Aufsätze aus dem Nachlaß. S. 421-453. S. 424.

²⁴ Vgl. Höger (1979. S. 54): „denn wenn Wedekind in Nietzsche den Pessimisten sah, selbst aber lebensphilosophische Grundanschauungen hatte, dann konnte er in Nietzsche unmöglich einen ‚in vielem gleichgesinnten Geist‘ sehen“.

²⁵ Das Aussehen des Vermummten Herrn, den der Autor in der Wiener Aufführung von 1908 selbst darstellte, erlaubt Rückschlüsse, wie sich Wedekind dieses neue Leben vorstellt: Wedekind erscheint in einer bürgerlichen Aufmachung – Anzug, langer Mantel, Stock und Zylinder, nur die Augen werden von einer Maske verdeckt. Der Vermummte Herr ist demnach kein Fabelwesen, das Melchior in eine feenhaft Märchenumgebung überführen will. Dieses neue Leben weicht nur in wenigen, jedoch nicht näher konkretisierten Aspekten, symbolisiert durch die Augenmaske, von der bürgerlichen Gesellschaft ab, ist mit ihr demnach nicht identisch, doch auch nicht von ihr separiert. Zentral ist die neue Sichtweise der Moral gegenüber, die in einer Formel zum Ausdruck gebracht wird (vgl. Anm. 27).

²⁶ Frank Wedekind: Frühlings Erwachen (1891). In: Kritische Studienausgabe. Band 2: Das Gastmahl bei Sokrates. Der Schnellmaler. Kinder und Narren. Die junge Welt. Frühlings Erwachen (1891, 1906). Fritz Schwitterling. Dramatische Entwürfe und Fragmente. Hrsg. von Mathias Baum und Rolf Kieser. S. 259-322. S. 319.

²⁷ Seine Antworten auf Melchior's Fragen spiegeln Nietzsches Skepsis gegenüber dem bürgerlichen Wertekanon wider, insbesondere der Moral, die der Vermummte Herr zwar anerkennt, aber negativ bewertet: „Unter Moral verstehe ich das reele Produkt zweier imaginärer Größen. Die imaginäre Größen sind *S o l l e n* und *W o l l e n*. Das Product heißt Moral und läßt sich in seiner Realität nicht leugnen“ (Frühlings Erwachen (1891). S. 321). Diese Formel macht die Fragwürdigkeit der Moral deutlich, da das Produkt aus zwei realen Zahlen immer negativ ist (vgl. Vinçon (1987). S. 183) und Hans Wagener: Frühlings Erwachen. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 1980 (Reclams Universal Bibliothek Nr. 8151). S. 50).

Wedekinds Dramen haben aufklärerische Funktion²⁸ und intendieren die Kritik an lebensfeindlichen Vorstellungen und Mechanismen. Sie sind Appelle zum Leben, und Wedekind orientiert sich an Nietzsches lebenszugewandter Moralkritik und nicht an Schopenhauers resignativer Philosophie. Das Leben wird zum alleinigen Maßstab für die Beurteilung der Zulässigkeit einer moralischen Norm oder eines ethischen Wertes, dennoch bedingt Wedekinds Verwurzelung in der bürgerlichen Gesellschaft, daß er zwar durch Nietzsches Willen zur Macht die in „Die Büchse der Pandora“, „Der Marquis von Keith“ und „Tod und Teufel“ geäußerte Lebensphilosophie charakterisiert, nicht jedoch Nietzsches Forderung nach einem Umsturz der zeitgenössischen Verhältnisse übernimmt. Wedekinds Figuren sind nicht als Gewaltmenschen der Tat konzipiert, sondern Übermenschen des Wortes, die an die Macht der Argumentation und der Überzeugung glauben.

Nietzsches Kritik an der pessimistischen Philosophie ist bei Wedekind auf fruchtbaren Boden gefallen. Seine Opposition gegenüber den durch Olga Plümacher vermittelten Theorien Schopenhauers und Hartmanns ist jedoch nicht allein auf die Lektüre Nietzsches zurückzuführen. Die Briefe zeigen Wedekind bereits zu Schulzeiten als einen sehr eigenständigen Denker. Mit Vögtlin diskutiert er die Bedeutung des Egoismus für das menschliche Verhalten. Der wohl heftige Widerspruch des Freundes veranlaßt Wedekind zu einer „martialische[n]“²⁹ Zusammenfassung in nicht näher datierten Briefen von August und November 1881: „Nun höre aber, auf welche Weise ich aus einem Christen ein ungläubiger Skeptiker wurde. Es sind nun bald zehn Jahre her, als ich in Hannover einst auf der Straße einen Mann sah, der im Vorübergehen 1 Fr. in einen am Hause stehenden Opferstock warf, währenddem neben mir jemand zu seinem Begleiter sagte, indem er auf den braven Geber zeigte: „Der will auch ein Geschäft mit unserem Herrgott machen.“ Diese Worte habe ich nie vergessen und sie führten im Verein mit vielen anderen Motiven auf die Ueberzeugung, daß der Mensch nichts thue ohne angemessene Belohnung, daß er keine andere Liebe kennt, als Egoismus.“³⁰

Im Egoismus sieht Wedekind das zentrale Motiv des menschlichen Handelns, ein Gedanke, der sich nicht mit Hartmanns Philosophie vereinbaren läßt und gegen den Olga Plümacher

²⁸ Wedekind folgt hier seinem dichterischen Vorbild Friedrich Schiller, den er gegenüber Maximilian Harden als seinen „Lieblings-Schriftsteller“ (Briefe. Band 1. S. 1) bezeichnet.

²⁹ Briefe. Band 1. S. 34.

³⁰ Ebd. S. 29.

vergeblich argumentiert³¹. Es ist durch die nur fragmentarischen persönlichen Aufzeichnungen nicht eindeutig festzustellen, ob Wedekind sich zwischen 1881 und 1884 schon intensiver mit den Schriften Nietzsches befaßt hat. Die Parallelität in den Anschauungen legt dies aber nahe. Wie Nietzsche spricht Wedekind dem Menschen das Verdienst für moralische Taten ab: „Denn abgesehen von aller Vergeltung hier oder im Jenseits, ist uns doch das Bewußtsein einer nützlichen Handlung, das Gewissen, eine sonst unerschwingliche Belohnung, die wir wohl zu berechnen und zu schätzen wissen. Wenn aber das Gewissen nicht solche Belohnung gewähren kann, wer nicht den inneren Genuß von seinen Wohltaten hat, der verübt auch keine. Wir sagen, er sei ein geiziger, gefühlloser Mensch. Was kann er dafür? – Ich brauche Dir wohl nicht zu erklären, da Geschlechts- und Freundesliebe von vornherein schon nur dem Egoismus entspringen, daß wir nur solchen Menschen, die uns nichts angehen, uneigennützig wohlthätig sein könnten, wäre nicht das Gewissen.“³²

Ebenso wie Nietzsche sieht Wedekind im Egoismus im Sinne der Selbsterhaltung den Hauptantrieb menschlichen Verhaltens³³. Er erklärt ihn „zur Stütze der menschlichen Gesellschaft“³⁴ und nimmt damit Bezug auf Nietzsches Versuch einer Neubewertung des Egoismus. Die in diesem Zusammenhang von Nietzsche geäußerte These von der „völlige[n] Unverantwortlichkeit“³⁵ des Menschen für sein Handeln erhält in „Frühlings Erwachen“ eine Schlüsselfunktion für das Verständnis der Motive der drei Heranwachsenden, wie die Analyse der Gespräche zwischen Melchior und Wendla zeigen wird.

³¹ Vgl. Günter Seehaus: Frank Wedekind. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. Reinbeck 1989 (zuerst 1974, rowohlt monographien. Begründet von Kurt Kusenberg. Hrsg. von Klaus Schröter. Band 213). S. 28.

³² Briefe. Band 1. S. 28.

³³ Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches. In: Sämtliche Werke. Band 2. S. 99-101: „Wir klagen die Natur nicht als unmoralisch an, wenn sie uns ein Donnerwetter schickt und uns nass macht: warum nennen wir den schädigenden Menschen unmoralisch? Weil wir hier einen willkürlich waltenden, freien Willen, dort Nothwendigkeit annehmen. Aber diese Unterscheidung ist ein Irrthum: [...] selbst (sic) das absichtliche Schädigen nennen wir nicht unter allen Umständen unmoralisch; man tödtet z.B. eine Mücke unbedenklich mit der Absicht, blos weil uns ihr Singen missfällt [...]. Alle Moral lässt absichtliches Schadenthum gelten bei N o t h w e h r: das heisst wenn es sich um die S e l b s t e r h a l t u n g handelt! [...] Wenn man überhaupt die Nothwehr als moralisch gelten lässt, so muss man fast alle Aeusserungen des sogenannten unmoralischen Egoismus' auch gelten lassen: man thut Leid an, raubt oder tödtet, um sich zu erhalten oder um sich zu schützen, dem persönlichen Unheil vorzubeugen [...].“

³⁴ Briefe. Band 1. S. 31.

³⁵ Menschliches, Allzumenschliches. S. 102.

Entscheidend für die Auseinandersetzung Wedekinds mit Nietzsche wird sein Aufenthalt in Paris³⁶. 1891 entschließt sich Wedekind, die französische Metropole aufzusuchen, um die engen Kreise des deutschen Naturalismus zu überwinden und die europäische Moderne besser kennenzulernen. Sein besonderes Interesse gilt dem Varieté und dem Zirkus. In diesem sieht Wedekind eine Lebenshaltung verkörpert, die im Gegensatz zur Erziehung der bürgerlichen Gesellschaft die körperlichen Aspekte in den Vordergrund stellt. Die Aufforderung Zarathustras, der Erde, als Symbol für ein auf das Diesseits ausgerichtetes Leben, treu zu bleiben³⁷, sieht Wedekind im Zirkus verwirklicht. Der Tanz, bei Nietzsche Symbol der geistigen Souveränität, wird zu einem zentralen Begriff in Wedekinds Lebensanschauung³⁸.

Bereits in „Zirkusgedanken“ hat Wedekind die Bedeutung der Elastizität, ein Begriff Nietzsches aus „Also sprach Zarathustra“, für die zeitgenössische Struktur der Gesellschaft hervorgehoben. Vor dem Hintergrund seiner Zirkusbegeisterung und der Zirkusmetaphorik in „Also sprach Zarathustra“ beginnt Wedekind noch in Paris mit der Urfassung von „Die Büchse der Pandora“. Dieses Drama ist das unmittelbare Resultat der intensiven Nietzsche-Lektüre und Wedekinds erster Versuch, den Übermenschen figurativ darzustellen. Nietzsche selbst wird in dem Drama erwähnt, Alwa bezeichnet ihn als das „göttlichste Tanzgenie, das die Welt je gesehen!“³⁹ hat. Auch über „Also sprach Zarathustra“ spricht Alwa. Er will den Inhalt in einem Ballett darstellen und skizziert die einzelnen Akte, um

³⁶ Bereits in „Die junge Welt“ – Wedekind arbeitet 1897 sein zweites Drama „Kinder und Narren“ (1891) zu „Die junge Welt“ um – wird Nietzsche erwähnt. Der parodistische Kontext nimmt eine vergleichbare Szene in „Die Büchse der Pandora“ vorweg. Im satirischen Vorspiel beschließen die Freundinnen Alma, Erna, Anna und Ricarda, die traditionelle Rolle der Frau abzulehnen und sich für die Emanzipation einzusetzen. Um ihre philosophische Position zu rechtfertigen, führen sie Nietzsche an: „weißt du, was Nietzsche sagt? - Nietzsche sagt, es sei unfäglich, wie der Mensch, geschaffen, um den Lauf der Sterne zu beobachten, sich nur für die Liebe interessieren könne“ (Frank Wedekind: Die junge Welt. In: Kritische Studienausgabe. Band 2. S. 183-257. S. 194). Ebenso wie in „Der Schnellmaler“ dominiert aber die satirische Intention: Alma bezieht sich auf den Modephilosophen Nietzsche, um ihren Vorstellungen eine größere Autorität und damit eine stärkere Überzeugungskraft zu verleihen. Der Verlauf des Gesprächs und der Kontext, in dem Nietzsche zitiert wird, verdeutlicht aber, daß sich die Freundinnen nicht intensiver mit dessen Philosophie auseinandergesetzt haben. Nur in Form von Schlagworten werden Gedanken Nietzsches eingestreut. Auch Wedekind hat sich mit diesem Drama noch nicht näher mit Nietzsche auseinandergesetzt. Die Aneignung Nietzsches erfolgt erst mit „Frühlings Erwachen“.

³⁷ Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. In: Kritische Studienausgabe. Band 4. S. 15: „Ich beschwöre euch, meine Brüder, bleibt der Erde treu und glaubt Denen nicht, welche euch von überirdischen Hoffnungen reden! Giftmischer sind es, ob sie es wissen oder nicht.“

³⁸ Zur Bedeutung von Nietzsches Tanzsymbolik vgl. weiterführend: Wolfdietrich Rasch: Tanz als Lebenssymbol. In: Wolfdietrich Rasch: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Stuttgart 1967. S. 58-77.

³⁹ Frank Wedekind: Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie (1894). Buchdrama. In: Kritische Studienausgabe. Band 3/I. S. 145-311. S. 158.

Lulus Mann, Medizinalrat Goll, zu bewegen, sich die Proben anzusehen⁴⁰. Diese Aufzählung verschiedener Elemente von „Also sprach Zarathustra“ wird von Wedekind in satirischer Funktion akzentuiert. Die Art der Zusammenstellung zeigt das Unwissen Alwas dieser Philosophie gegenüber.

Mit Lulu gestaltet Wedekind eine überzeugende Personifikation des Übermenschen. Vor dem Hintergrund von Alwas dilettantischer Reihung von Begriffen Nietzsches ist Lulu auch als ein Beitrag Wedekinds zur zeitgenössischen Nietzsche-Diskussion anzusehen, wie der Übermensch zu verstehen ist, nicht so, wie ihn Alwa sich vorstellt: „Der Übermensch, wissen Sie Herr Medicinalrath, ist ein geflügelter Lockenkopf mit breiter Halskrause – unter der Halskrause das Wesentliche, um sich nicht nur fort-, sondern hinauf- zu pflanzen. – Aber wie wollen Sie den auf die Bühne bringen!“⁴¹ Mit Lulu widerlegt Wedekind zugleich die durch Alwa ausgesprochene Ansicht, daß der Übermensch auf der Bühne unmöglich darzustellen sei.

Wedekind hat Nietzsches Übermenschen auch kritisiert und ihn in einem Gedicht parodiert⁴². Dieses Gedicht ist ein Beleg für die kritisch-ironische Sichtweise, die Wedekinds Nietzsche-Rezeption charakterisiert. Trotz seiner geistigen Nähe ist er kein Nietzsche-Jünger. Er stilisiert ihn weder zum umfassenden Vorbild, noch imitiert er Nietzsches Gestus des Gesetzgebers, wie Stefan George, der sich zum einzig adäquaten Nietzsche-Nachfolger erklärt. Obwohl sich Wedekind sein ganzes Leben mit Nietzsche auseinandersetzt und in fast jedem Drama eine Anspielung auf das „Peitschen“-Zitat zu finden ist, beschränkt sich Wedekind auf die Darstellung zentraler philosophischer

⁴⁰ Vgl. S. 159ff: „Der erste Akt spielt in der Stadt, die genannt ist zur bunten Kuh – Sie sehen den Seiltänzer – Sie sehen die alten und jungen Weiblein – [...] Sie sehen die wilden Hunde, die krumme Obrigkeit, die kleinen Mädchen... [...] Sie sehen den letzten Menschen, den rothen Richter, das Grunzschwein, den bleichen Verbrecher, die berühmten Weisen, die Töchter der Wüste, den Wächter der Nacht ... [...] und Sie sehen – sehen Zarathustra, wie er bei einbrechender Nacht den blutüberströmten Seiltänzer auf dem Marktplatze beerdigt. [...] Der dritte Akt hat mir Schwierigkeiten gemacht. Das beste ist die Scene mit dem Feuerhund, wie er mit den Kobolden aus dem Feuerberge gespien wird – die Kobolde vom Taillengürtel aufwärts in dunklen Säcken. - Man sieht nichts als Beine... [...] Im letzten Akt erscheinen sie umgekehrt... [...] Vierter Akt – Zarathustra's Heimkehr – Wandeldecoration – er zieht dem Hirten die Schlange aus dem Rachen – die Geburt des Übermenschen! Die Corticelli tanzt den Übermenschen mit einer Gracie... [...] im letzten Akt sehen Sie Zarathustra vor seiner Höhle, mit dem Adler, der Schlange, den beiden Königen und dem alten Pabst... [...] das Eselsfest wird Ihnen gefallen – es ist die Schlußscene...“

⁴¹ Ebd. S. 160.

⁴² „Der Übermensch. Und ob die Hölle ihm ins Antlitz faucht – / Er schmaucht! / Ob ihn Freund Hain an der Krawatte zupft – / Er schnupft! / Und ob die ganze Welt in Thränen läuft – / Er säuft! / Ob ihm der Teufel in die Schüssel pißt – / Er schiff! / Ob Sturm und Wetterschlag den Wald zerreißt – / Er scheiß! / Und sei ob ihm der Höscher Schwert gezückt / Er knöpft sich seine Hosen ab – und fickt! / Also sprach Zarathustra!“, zitiert nach: Rolf Kieser: Benjamin Franklin Wedekind. Biographie einer Jugend. Zürich 1990. S. 377 (ohne Datierung).

Begriffe. Bereits in der Urfassung von „Die Büchse der Pandora“ manifestiert sich die spezifische Charakteristik der Rezeption Nietzsches: Nietzsches Philosophie trägt in dieser Phase von Wedekinds Leben zur Ich-Stabilisierung bei, da Wedekind hier gedankliche Konstrukte findet, mit der die eigene, noch undifferenzierte Lebensphilosophie sprachlich faßbar gemacht wird.

In „Schauspielkunst. Ein Glossarium“ bezieht sich Wedekind auf Nietzsche, Wagner und Ibsen, um seine Intentionen zu rechtfertigen, nämlich das Einsetzen für die eigene Kunst und deren Verwendung als Kampfmittel gegen die öffentliche Kritik. Gleichzeitig drückt sich hier die Hoffnung Wedekinds aus, daß auch ihm der Durchbruch und die gesellschaftliche Anerkennung seiner Kunst, die er wie Nietzsche, Wagner und Ibsen die ihre als revolutionär versteht, gelingen wird: „Richard Wagner kämpfte bis in die fünfziger Jahre seines Lebens wie ein Verzweifelter um seine Kunst. Ibsen erlebte erst als alter Mann die Genugtuung, nicht mehr als Menschenfeind verschrien zu werden. Nietzsche wurde vom Wahnsinn befallen, als seine weltbewegende Gewalt noch das Geheimnis einer stillen Gemeinde war. Weder Wagner noch Ibsen noch Nietzsche haben es verschmäht, die eigene Kunst als Verteidigungswaffe zu benutzen.“⁴³ Auch in formaler Hinsicht erfolgt die Orientierung an Nietzsche: Wedekind entwickelt in diesem Aufsatz keine abgeschlossene Darstellung seiner Ansichten, sondern bevorzugt Nietzsches aphoristische Form, die die Gedanken fragmentarisch in einzelnen Abschnitten mitteilt, die aber als Ganzes aufeinander verweisen. Wie bei Nietzsche erschließen sich Wedekinds Vorstellungen oft erst in der Negation der Argumente seiner Gegner⁴⁴.

Gleichzeitig bewahrt sich Wedekind seine Eigenständigkeit im Denken. Oft hat Nietzsche lediglich die Funktion eines geistigen Stichwortgebers. Wedekind benutzt Nietzsches Ideen und Begriffe, um sie, wie etwa beim „Fluch der Lächerlichkeit“, mit eigenen Vorstellungen auszufüllen. Dieses Vorgehen führt dazu, daß es in vielen Fällen nahezu unmöglich ist, die Stärke der Einflußnahme detailliert festzulegen. Eine Trennung zwischen direkter und

⁴³ Frank Wedekind: Schauspielkunst. Ein Glossarium. In: Gesammelte Werke. Band 7. S. 299-324. S. 306.

⁴⁴ Vgl. den Abschnitt „Dramatiker“ (ebd. S. 322): „Etwas Drolligeres, Possierlicheres kann man sich heute doch kaum mehr vorstellen, als den typischen emsigen Dramatiker der naturalistischen Zeit, der jeden Herbst prompt nach Berlin gereist kam mit einem neuen Milieudrama in der Tasche, in dem stets die eine Leidenschaft glühte, der Schlager der kommenden Saison zu werden. Was Wunder, daß der Berliner Kritik heute noch der Kopf davon schwindelt. Versagte das Stück, dann flüchtete der Dichter am nächsten Morgen verstörten Geistes, halb dem Wahnsinn nahe, nach Italien oder in ein Sanatorium. Schlug es aber ein, dann gab es während der nächsten dreiviertel Jahre nichts auf Gottes Erden, was dem gefeierten Geisteshelden gleichgültiger gewesen wäre, als geistige Betätigung. Und daß dieser öffentliche Unfug aufgehört hat, soll das Sterben des deutschen Dramas bedeuten?“

latenter Beeinflussung ist so äußerst schwierig. Durch den fragmentarischen Nachlaß ist, wie etwa bei Wedekinds Egoismus-Vorstellungen, nicht zu entscheiden, ob sich bestimmte Theorien bereits vor der Lektüre Nietzsches konstituiert haben oder erst durch sie angeregt wurden. Teilweise sind die Spuren so fein, daß nur schwer von einer Beeinflussung oder Aneignung gesprochen werden kann.

Wedekinds „Oaha“ ist in erster Linie eine Auseinandersetzung mit dem Verleger Albert Langen. Gleichzeitig ist das Drama eine Literatursatire, die den Beruf des Journalisten ironisiert. Ist dies vielleicht eine Anspielung auf Nietzsches Kritik an diesem Beruf? Ein direkter Bezug zu den Aussagen Nietzsches über den Journalisten ist nicht nachzuweisen. Gemeinsam ist aber die negative Einschätzung dieses Berufes. Für Nietzsche ist der Journalist der Urheber des „Lumpen-Jargon[s]“⁴⁵, dessen verdrehte Syntax sich auch die Bildungsphilister angeeignet haben. Eine ähnliche Argumentation findet sich in „Oaha“ nicht, so daß von einem intensiven Einfluß nicht gesprochen werden kann⁴⁶.

Um diese verschiedenen Formen der Aneignung Nietzsches deutlich zu machen, werden Wedekinds Dramen daher nicht chronologisch, sondern in zwei großen Themenschwerpunkten analysiert. Am intensivsten hat sich Wedekind mit dem Übermenschen beschäftigt, den er auf drei verschiedene Arten darstellt. Mit Lulu und Effie gestaltet Wedekind die triebhafte Seite der weiblichen Sexualität und benutzt dazu Nietzsches Übermenschen als Folie. Lulu und Effie verkörpern Nietzsches Moral jenseits von Gut und Böse. Mit ihnen demonstriert Wedekind die Anfälligkeit der bürgerlichen Gesellschaft gegenüber einem souverän agierenden Freigeist.

Bereits mit „Zirkusgedanken“ hat Wedekind versucht, Nietzsches Zirkusmetaphorik zu erweitern und sie auf seine Zeit zu übertragen. In Fritz Schwitterling und Der Marquis von Keith manifestieren sich Wedekinds realpraktische Umsetzungen von Nietzsches philosophischen Überlegungen. Der Übermensch agiert konträr zu „Die Büchse der Pandora“ nicht mehr als personifizierter weiblicher Geschlechtstrieb mit zerstörerischen Energien, sondern als männlicher Seiltänzer mit einer deutlichen Akzentuierung der intellektuellen Eigenschaften. Mit seinen letzten drei Dramen kehrt Wedekind noch einmal

⁴⁵ Friedrich Nietzsche: Unzeitgemäße Betrachtungen. Erstes Stück: David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller. In: Sämtliche Werke. Band 1. S. 157-242. S. 221.

zu der Übermensch-Thematik zurück: Vor den Erfahrungen des Ersten Weltkrieges demonstriert er die Gefährlichkeit eines falsch verstandenen Nietzsche-Ideals und wendet sich gegen die lebensfeindlichen Tendenzen in dieser Philosophie.

Das erste Kapitel vorliegender Untersuchung zeigt auf, wie sich Wedekind auch andere Vorstellungen Nietzsches angeeignet hat: Die Lehrer in „Frühlings Erwachen“ sind Verkörperungen von Nietzsches Bildungsphilister, ihre Sprache ist die Umsetzung von Nietzsches Sprachkritik der ersten „Unzeitgemäßen Betrachtung“ über den Modephilosophen David Strauss. Wedekinds zur areligiösen Philosophie Nietzsches konträre religiöse Haltung, die als „sensualistische Religion“⁴⁷ beschrieben werden kann, führt zu einem frühen Konflikt mit den philosophischen Überzeugungen Nietzsches. Wedekind spricht sich zwar, anders als Nietzsche, nicht für eine Abschaffung der institutionalisierten Kirche aus, doch weist seine Kritik an der Leibfeindlichkeit des zeitgenössischen Christentums eine deutliche Aneignung von Nietzsches Religionskritik auf. Wedekind geht aber über Nietzsche hinaus, wenn er sich für eine Erneuerung der Kirche ausspricht⁴⁸.

Wedekind und Nietzsche haben sich intensiv mit der Kunst auseinandergesetzt. Anhand von „Kinder und Narren“, „Der Marquis von Keith“ und „Der Kammersänger“ wird aufgezeigt, wie sich Wedekind die Anschauungen Nietzsches und dessen „Schauspieler“-Begriff aneignet. Darüber hinaus werden auf die Parallelen von Wedekinds Egoismusvorstellungen mit Nietzsches Philosophie hingewiesen, und die mögliche Thematisierung von Nietzsches Staatsphilosophie in „Die große Liebe“ dargestellt. Wie intensiv Nietzsche auf Wedekind gewirkt hat, zeigt sich daran, daß er sich selbst in seinem letzten Drama „Herakles“ noch einmal umfassend mit dem Übermenschen auseinandersetzt.

⁴⁶ Die in diesem Drama ausgedrückte Einschätzung Wedekinds, Deutschland sei ein humorloses Land (vgl. hierzu: Stefan Pollatschek: Wedekinds „Oaha“. In: Die Gegenwart 74 (1908). S. 253-254), weist aber Parallelen zu Nietzsches Angriffen auf die Zeitgenossen und den Deutschen an sich auf.

⁴⁷ Vgl. hierzu: Josephine Schröder-Zebrella: Frank Wedekinds religiöser Sensualismus. Frankfurt, Bern, New York 1985 (Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur. Bd. 840), die sich auf Heinrich Heines Unterscheidung zwischen Sensualismus und Spiritualismus bezieht.

⁴⁸ Vgl. hierzu die Ausführungen zu „Die Zensur“ in Kapitel 2.6.

2 Einzelaspekte aus Nietzsches Philosophie in Wedekinds Dramen

2.1 Die Welt der Bildungsphilister – „Frühlings Erwachen“

Mit seinen „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ hatte Nietzsche eine umfassende Kultur- und Zeitkritik geplant, die in 13 Abhandlungen dargelegt werden sollte, von denen aber schließlich nur vier ausgeführt wurden. In Wedekinds Bücherlisten werden diese vier Schriften Nietzsches nicht erwähnt, gleichwohl finden sich in seinen Dramen diverse Aneignungen zentraler Aspekte der „Unzeitgemäßen Betrachtungen“. Neben dem „Fluch der Lächerlichkeit“, mit dem Nietzsche die Situation der zeitgenössischen Philosophie diagnostiziert, hat sich Wedekind mit dem „Bildungsphilister“ auseinandergesetzt. Bereits in seinem ersten Drama „Der Schnellmaler oder Kunst und Mammon“ hat Wedekind diesen von Nietzsche beschriebenen Typus durch die Figur des Dr. Grübelmeier dargestellt. Im Gegensatz zu dem später entstandenen Drama „Frühlings Erwachen“ bleibt der Bildungsphilister hier noch eine Randfigur, die für den weiteren Verlauf der Handlung keine Bedeutung hat. Grübelmeier, der als „Ehrenmitglied mehrerer weltschmerzlicher Gesellschaften“⁴⁹ und „Präsident des geheimen internationalen Vereins für Selbstentlebung“⁵⁰ vorgestellt wird, ist eine gelungene Parodie auf die zeitgenössische Schopenhauer-Rezeption, mit der Wedekind eine satirische Kritik an dieser Philosophie verbindet⁵¹.

In Grübelmeier manifestiert sich der Bildungsphilister. Sein Verhalten entspricht der Charakterisierung dieses Typus: „Das Wort Philister [...] bezeichnet [...] den Gegensatz des Musensohnes, des Künstlers, des ächten Kulturmenschen. Der Bildungsphilister aber – dessen Typus zu studiren, dessen Bekenntnisse, wenn er sie macht, anzuhören jetzt zur leidigen Pflicht wird – unterscheidet sich von der allgemeinen Idee der Gattung „Philister“

⁴⁹ Frank Wedekind: Der Schnellmaler oder Kunst und Mammon. In: Kritische Studienausgabe. Band 2. S. 33-103. S. 51.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Thomas, der Sohn des Gastgebers, fragt Grübelmeier, warum, wenn die einzige Erlösung vom blinden Lebenswillen allein im Loslassen von allen irdischen Dingen, also im Selbstmord bestehe, gehe der Professor nicht mit „gute[m] Beispiel“ (ebd. S. 53) voran, anstatt nur andere zu diesem aufzufordern? Grübelmeier beantwortet diese Frage nicht, sondern verweist lediglich auf die „absolute Unerstzlichkeit einer allgemein anerkannten Autorität“ (ebd.). Sein Ausweichen beweist aber, daß der von Thomas aufgezeigte Widerspruch zwischen Lehre und öffentlichem Auftreten seine Berechtigung hat.

durch Einen Aberglauben: er wähnt selber Musensohn und Kulturmensch zu sein [...]. Er fühlt sich, bei diesem Mangel jeder Selbsterkenntnis, fest überzeugt, dass seine „Bildung“ gerade der satte Ausdruck der rechten deutschen Kultur sei“⁵².

In seinem Kommentar zu „Der Schnellmaler“ bezeichnet Wedekind seine Kritik als „Ausfälle gegen den modernen Pessimismus“⁵³. Wie der Kontext zeigt, richten sich diese gegen einen falsch verstandenen Schopenhauer. Dessen Philosophie, die sich Grubelmeier lediglich halbherzig angeeignet hat, lehrt er nur zur Befriedigung seines Dranges nach öffentlicher Anerkennung. Grubelmeiers Eitelkeit ist sein Motiv, sich mit dieser Philosophie zu beschäftigen. Das Gespräch zwischen Grubelmeier und der Familie des Großhändlers Knapp dient der Entlarvung dieses Bildungsphilisters: Sein Verhalten bei Tisch – er lässt sich von Thomas, dem Sohn des Gastgebers, fortwährend sein Weinglas auffüllen –, steht in diametralem Kontrast zu dem „Verein für Selbstentleibung“, dem er vorsteht, und der asketischen Lebensweise, für die er plädiert. Die spezifische Zusammenstellung bestimmter philosophischer Begriffe offenbart das typische Halbwissen des Bildungsphilisters und sein absolutes Unverständnis für den philosophischen Pessimismus: „Das ist nämlich die objektivirte Erscheinungsform seines besseren Ich's. Sein besseres Ich verlangt sein besseres Sein; sein besseres Sein ist das Nicht-Sein. Ergo ist sein besseres Ich das Nicht-Ich – will sagen: die Vernichtung des Daseins bezeichnet den erhabensten Triumph des philosophisch denkenden Menschengesistes.“⁵⁴

Mit „Frühlings Erwachen“ thematisiert Wedekind ein weiteres Mal Nietzsches Bildungsphilister. Auch in diesem Drama erfolgt dies wieder in satirischer Absicht, jedoch mit deutlich gesellschaftskritischer Funktion. Wedekind wendet Nietzsches Begriff auf die Schule an. Vor dem Hintergrund eigener Erfahrungen zeigt er die gefährlichen Folgen des Bildungsphilisters auf. Wie Grubelmeier sind die Lehrer in „Frühlings Erwachen“ nicht als Individuen, sondern als Typen charakterisiert, wie die sprechenden Namen Sonnenstich, Hungergurt, Knochenbruch und Affenschmalz deutlich machen. Im Gegensatz zu Grubelmeier lädt der Bildungsphilister dieses Mal Schuld auf sich, da Moritz Stiefel durch das von ihnen erzeugte geistige Umfeld in den Tod getrieben wird.

⁵² David Strauss. S. 165 (vgl. Anm. 45).

⁵³ Was ich mir dabei dachte. S. 422.

⁵⁴ Der Schnellmaler. S. 53.

Bei der Gestaltung dieses Umfeldes ist eine deutliche Beeinflussung durch Nietzsches erste und zweite „Unzeitgemäße Betrachtung“ zu erkennen. Wedekind übernimmt wesentliche Eigenschaften der Charakterisierung des Bildungsphilisters, seine Kritik an der Schule nimmt Bezug auf Nietzsches These der Überfrachtung der öffentlichen Institutionen durch historisches Wissen⁵⁵. Im letzten Kapitel von „David Strauss“ hat Nietzsche eine Reihe von Stilproben aufgeführt, die er ironisch kommentiert. Durch diese Zusammenstellung von fehlerhaften Konstruktionen, unpassenden Bildern und falschen Wendungen verdeutlicht Nietzsche das schlechte Deutsch und das mangelhafte Sprachgefühl des Bildungsphilisters. Wedekind imitiert bei den Aussagen der Lehrer diese fehlerhafte Sprache und reiht sie damit in die Reihe der Bildungsphilister um David Strauss ein.

Die weiteren von Nietzsche in den „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ dargestellten Aspekte hat Wedekind vielleicht zur Kenntnis genommen, in „Frühlings Erwachen“ hat er sie aber nicht thematisiert. Er bezieht sich nicht auf Nietzsches Definition der Kultur als „Einheit des künstlerischen Stils in allen Lebensäußerungen eines Volkes“⁵⁶ und auch nicht auf die damit verbundene Beobachtung, in Deutschland herrsche demnach nicht Kultur, sondern der Gegensatz, die „Barbarei“⁵⁷, in Form eines „chaotischen Durcheinander aller Stile“⁵⁸. Ebenso wird auch nicht auf Nietzsches Befürchtung angespielt, der „verderblich[e] Wahn“⁵⁹, mit dem Sieg über Frankreich habe auch die deutsche Kultur gesiegt, könnte schließlich zu einer „Exstirpation des deutschen Geistes zu Gunsten des „deutschen Reiches““⁶⁰ führen. Die durch die Folgen des erfolgreichen Kriegsausganges initiierte umfassende Kulturkritik Nietzsches hätte sich auch nicht mit der Thematisierung der Pubertät und der sexualaufklärerischen Intention von „Frühlings Erwachen“ vereinbaren lassen.

⁵⁵ Vgl. David Strauss. S. 168f: „Sein Auge erschloss sich für das Philisterglück: aus alle dem wilden Experimentiren rettete er sich in's Idyllische und setzte dem unruhig schaffenden Trieb des Künstlers ein gewisses Behagen entgegen, ein Behagen an der eigenen Enge, der eigenen Ungestörtheit, ja an der eigenen Beschränktheit. [...] Mit solchen [...] Talenten [...] erdachten sie den Begriff des Epigonen-Zeitalters, nur um Ruhe zu haben und bei allem unbequemen Neueren sofort mit dem ablehnenden Verdikt „Epigonenwerk“ bereit sein zu können. Eben diese Behaglichen bemächtigten sich zu demselben Zwecke, um ihre Ruhe zu garantiren, der Geschichte, und suchten alle Wissenschaften, von denen etwa noch Störungen der Behaglichkeit zu erwarten waren, in historische Disciplinen umzuwandeln, zumal die Philosophie und die klassische Philologie. Durch das historische Bewusstsein retteten sie sich vor dem Enthusiasmus“.

⁵⁶ Ebd. S. 163.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd. S. 159.

⁶⁰ Ebd. S. 159f.

Wedekind kritisiert in der Beerdigungsszene von Moritz zwar auch die christliche Ethik, die den Selbstmord als ein Verbrechen gegen Gott ablehnt⁶¹, doch geht er zu diesem Zeitpunkt noch nicht umfassend auf Nietzsches Religionskritik ein. Die Auseinandersetzung mit den kirchlichen Würdenträgern erfolgt im Gegensatz zu „Die Zensur“ noch nicht in Form eines argumentativen Streitgesprächs, sondern nur im Rahmen der Bildungsphilister-Thematik. Pastor Kahlbauch, von Wedekind bereits durch seinen Namen ironisiert, offenbart durch falsche Stellenangaben in seiner Rede am Grab des Schülers seine mangelnden Bibelkenntnisse und das von Nietzsche diagnostizierte Halbwissen des Bildungsphilisters⁶². Mit diesem satirischen Porträt eines Priesters erschöpft sich jedoch die kritische Thematisierung der Religion in „Frühlings Erwachen“.

Im Hinblick auf Wedekinds Aneignung Nietzsches ist die Argumentation von Moritz' Onkel bei der Beerdigung aufschlußreich, der den Tod seines Neffen als Schande für die Familie und als Beleidigung der Eltern empfindet: „Meiner eigenen Mutter hätte ich's nicht geglaubt, daß ein Kind so niederträchtig an seinen Eltern zu handeln vermöchte!“⁶³ Wedekind nimmt hier Bezug auf Nietzsches Aphorismus „Verwandte eines Selbstmörders“: „Verwandte eines Selbstmörders rechnen es ihm übel an, dass er nicht aus Rücksicht auf ihren Ruf am Leben geblieben ist.“⁶⁴

Ausgehend von seinen eigenen Schulerlebnissen, auf die die in der Lehrerkonferenz befürchtete Selbstmordepidemie Bezug nimmt⁶⁵, gestaltet Wedekind ein geistig erdrückendes, von Unmenschlichkeit und enormem Leistungsdruck geprägtes Umfeld, dem die Schüler hilflos ausgeliefert sind⁶⁶. Die Unterschiede zwischen Wedekind und Nietzsche

⁶¹ So Pastor Kahlbauch in seiner Rede an Moritz' Grab (Frühlings Erwachen (1891). S. 301f): „Denn wer die Gnade, mit der der ewige Vater den in Sünden Geborenen gesegnet, von sich wies, er wird des g e i s t i g e n Todes sterben! – Wer aber in eigenwilliger fleischlicher Verleugnung der Gott gebührenden Ehre dem Bösen gelebt und gedient, er wird des l e i b l i c h e n Todes sterben! – Wer jedoch das Kreuz, das der Allerbarmer ihm um der Sünde willen auferlegt, freventlich von sich geworfen, wahrlich, wahrlich, ich sage euch, der wird des e w i g e n Todes sterben! [...] Denn so wahr dieser eines d r e i f a c h e n Todes starb, so wahr wird Gott der Herr den Gerechten einführen zur Seligkeit und zum ewigen Leben“.

⁶² Vgl. ebd. 303: „Wir wissen, daß denen, die Gott lieben, alle Dinge zum Besten dienen. 1. Corinth. 12, 15.“ Das Zitat findet sich in Röm. 8, 28: „Wir wissen aber, daß denen, die Gott lieben, alle Dinge zum besten dienen, die nach dem Vorsatz berufen sind“, vgl. auch Wagener. S. 37.

⁶³ Ebd. S. 302.

⁶⁴ Menschliches, Allzumenschliches. S. 245.

⁶⁵ Vgl. hierzu den Brief an Vögtlin vom Juli 1881 (Briefe. Band 1. S. 26): „Nun noch eine Nachricht, die [...] Dir [...] sehr unerfreulich klingen wird: Letzten Freitag schwänzte Frank Oberlin die Schule. Samstagmorgen um 4 Uhr nimmt er sein Geschichtsbuch und geht in die Schachen, um Geschichte zu repetieren. Zwei Stunden später, um 6 Uhr, fand man seinen Leichnam, der in der Telli von der Aare aufs Land geworfen war.“

⁶⁶ Zur ergänzenden Schilderung vgl. die Schulerlebnisse von Wedekinds Zeitgenossen Stefan Zweig in dessen Autobiographie (Stefan Zweig: Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers. Fischer 1949. S. 43f): „Es war mehr als zu viel und ließ für körperliche Entwicklung, für Sport und Spaziergänge fast keinen Raum

werden bereits in der ersten Szene des Dramas signifikant. Wedekind übernimmt in „Frühlings Erwachen“ Nietzsches Ansichten, das Übermaß an historischem Wissen resultiere in einer Lähmung des Verhaltens⁶⁷, und der „moderne Mensch“⁶⁸ leide an einer „geschwächten Persönlichkeit“⁶⁹, doch führt er beide Aspekte auf andere Ursachen zurück. Nietzsche verbindet diese Charakteristik des modernen Menschen mit dem Epigonen-Begriff des Bildungsphilisters, durch den das Bewußtsein erzeugt werde, ein „Spätling“⁷⁰ zu sein, der nicht mehr zu eigenständigen künstlerischen Leistungen fähig sei, sondern sich lediglich in der Nachahmung des Erbes der vorhergehenden Generation erschöpfe.

Bei Wedekind resultiert die von Nietzsche diagnostizierte Lähmung des Verhaltens nicht aus dem spezifischen Umstand des Übermaßes an historischem Wissen, sondern generalisierter aus dem zu großen Umfang des zu lernenden Stoffes. Die noch zu bewältigenden Hausaufgaben sind das einzige Gesprächsthema in den Gesprächen zwischen Melchior, Moritz und den anderen Schülern. Insbesondere Moritz fühlt sich den schulischen Anforderungen nicht gewachsen. Er kritisiert die erdrückende Allgegenwärtigkeit der Schule, die ihm jede Muße für andere Aktivitäten nimmt. An Moritz zeigt sich die von Nietzsche aufgezeigte einseitige Ausbildung der Persönlichkeit, deren Gefahren der Schüler erkennt: „An nichts kann man denken, ohne daß Einem

und vor allem nicht für Frohsinn und Vergnügen. [...] Schule war für uns Zwang, Öde und Langweile, eine Stätte, in der man die „Wissenschaft des nicht Wissenswerten“ in genau abgeteilten Portionen sich einzuverleiben hatte, [...] von denen wir fühlten, daß sie auf das reale und unser persönliches Interesse keinerlei Bezug haben konnten [...], ein kalter Lernapparat [...], gerade aber diese menschliche Lieblosigkeit, diese nüchterne Unpersönlichkeit und das Kasernenhafte des Umgangs war es, was uns unbewußt erbitterte.“ Bemerkenswert ist, daß Zweig seinen Lehrern an der Trostlosigkeit dieses Systems weniger die Schuld gibt: „sie waren weder gut noch böse, [...] sondern arme Teufel, die, sklavisch an das Schema, an den behördlich vorgeschriebenen Lehrplan gebunden, ihr „Pensum“ genau so zu erledigen hatten wie wir das unsere“ (S. 46). Vielmehr führt Zweig diese Zustände auf ein allgemeines Mißtrauen gegenüber der Jugend zurück: Junge Menschen, die aus Instinkt immer schnelle und radikale Veränderungen wollen, galten deshalb als ein bedenkliches Element gegen die bürgerliche Gesellschaft mit ihrer „Mäßigkeit und Gemächlichkeit in allen Lebensformen“ (S. 48). So kommt Zweig zu dem Ergebnis, daß es die eigentliche Aufgabe der Schule war, „nicht uns vorwärtszubringen als uns zurückzuhalten“ (S. 51). Dies entspricht Nietzsches Kritik am Bildungsphilister.

⁶⁷ Vom Nutzen und Nachtheil der Historie. S. 279: „In fünffacher Hinsicht scheint mir die Uebersättigung einer Zeit in Historie dem Leben feindlich und gefährlich zu sein: durch ein solches Uebermaass wird jener bisher besprochene Contrast von innerlich und äußerlich erzeugt und dadurch die Persönlichkeit geschwächt; durch dieses Uebermaass geräth eine Zeit in die Einbildung, dass sie die seltenste Tugend, die Gerechtigkeit, in höherem Grade besitze als jede andere Zeit; durch dieses Uebermaass werden die Instincte des Volkes gestört und der Einzelne nicht minder als das Ganze am Reifwerden verhindert; durch dieses Uebermaass wird der jederzeit schädliche Glaube an das Alter der Menschheit, der Glaube, Spätling und Epigone zu sein, gepflanzt; durch dieses Uebermaass geräth eine Zeit in eine gefährliche Stimmung der Ironie über sich selbst und aus ihr in eine noch gefährlichere des Cynismus: in dieser aber reift sie immer mehr einer klugen egoistischen Praxis entgegen, durch welche die Lebenskräfte gelähmt und zuletzt zerstört werden.“

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

Arbeiten dazwischen kommen.“⁷¹ Moritz, dem die Kraft fehlt, dieses Übermaß an Wissen zu bewältigen, erkennt stellvertretend für seine Generation: „Wir sind schrecklich verweichlicht.“⁷² Sein Selbstmord ist somit nicht nur die Folge des Leistungsdrucks, sondern resultiert auch aus den psychischen Folgen der „geschwächten Persönlichkeit“, die die Schule bewirkt.

Moritz ist Wedekinds figurative Darstellung der von Nietzsche diagnostizierten Problematik des „modernen Menschen“. In seiner Charakterisierung der Persönlichkeitsstruktur des Schülers geht Wedekind aber über Nietzsche hinaus, da er neben der Schule auch die Erziehung als ursächlich verantwortlich ansieht. Schule und Elternhaus tragen auf ihre Weise zu dieser Schwächung der Persönlichkeit bei. In beiden Fällen ist es die zu dominante Ausrichtung an einer vornehmlich geistigen Orientierung der Erziehung. Wedekind nimmt hier Gedanken seines erzählerischen Fragments „Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung junger Menschen“ (1895) vorweg. Moritz skizziert in seinem Gespräch mit Melchior ein Gegenmodell zur bürgerlichen Erziehung, die sie erfahren haben: „Selbstverständlich müßten meine Kinder nämlich tagsüber arbeiten, in Hof und Garten, oder sich durch Spiele zerstreuen, die mit körperlicher Anstrengung verbunden sind. Sie müßten reiten, turnen, klettern und [...] nachts nicht so weich schlafen wie wir. [...] Ich glaube, man träumt gar nicht, wenn man hart schläft.“⁷³

Auch der zweite Vorwurf, den Wedekind gegenüber der zeitgenössischen Erziehung erhebt, verdeutlicht die Unabhängigkeit von den „Unzeitgemäßen Betrachtungen“: Die Kritik an der Vernachlässigung der sexuellen Aufklärung der Kinder hat mit diesen Schriften Nietzsches nichts zu tun⁷⁴, statt dessen werden Parallelen zu „Die fröhliche Wissenschaft“ deutlich. Dort kritisiert Nietzsche die „weibliche Keuschheit“: Bewußt werden die

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Frühlings Erwachen (1891). S. 262.

⁷² Ebd. S. 265.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Es ist ein Topos der Wedekind-Forschung, daß „Frühlings Erwachen“ Einsichten der Psychoanalyse vorgreift, vgl. weiterführend: Alfred Kessler: Eine Anmerkung zu Freud und „Frühlings Erwachen“. In: Pharus I: Kein Funke mehr, kein Stern aus früh'rer Welt. Frank Wedekind. Texte, Interviews, Studien. Hrsg. von Elke Austermühl, Alfred Kessler, Hartmut Vinçon. Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind. Darmstadt 1989. S. 37-55, v. a. S. 37f: Kessler verweist auf die Sitzung der „Wiener Psychoanalytischen Gesellschaft“ am 13. Februar 1907, in der sich die Anwesenden mit Wedekinds Drama beschäftigen. Freud stimmt zwar der geäußerten Ansicht zu, daß man bei Wedekind eine tiefe Kenntnis der psycho-sexuellen Vorgänge der Jugend annehmen könne, doch seiner Meinung nach ist dies nicht gleichbedeutend mit einer bewußten Absicht in der Gestaltung dieser Dinge. Für Freud ist Wedekinds richtige Darstellung dieser Vorgänge das Resultat eines unbewußten, künstlerischen Prozesses, der intuitiv das Richtige erfäßt.

vornehmen Frauen in erotischer Beziehung unaufgeklärt gelassen. Allein das Wissen um diesen Bereich sei schon „das Böse“⁷⁵: In den bürgerlichen Wertevorstellungen wird die Ehre einer Frau mit ihrem sexuellen Unwissen gleichgesetzt. Auch Wedekind kritisiert in „Frühlings Erwachen“ die Vorstellung der unbedingten weiblichen Keuschheit, aber mit einer anderen Intention als Nietzsche: Mit Wendlas tragischem Schicksal weist er auf die Gefahren hin, die aus der sexuellen Unaufgeklärtheit der Kinder entstehen. Nietzsches Kritik an der Gleichsetzung weiblicher Jungfräulichkeit mit der Ehre einer Frau hat Wedekind in diesem Drama noch nicht aufgegriffen, doch wird diese Argumentation zu einem zentralen Thema von „Tod und Teufel“ und „Karl Hetmann, der Zwerggriese“.

In den Gesprächen zwischen Moritz und Melchior spiegelt sich Nietzsches Überzeugung wider, die moderne Bildung sei nichts mehr Lebendiges. Für Nietzsche ist sie keine wirkliche Bildung mehr, sondern nur noch das Wissen um Bildung, das lediglich in einem „Bildungs-Gedanken“⁷⁶, aber nicht mehr in einem „Bildungs-Entschluß“⁷⁷ resultiert. Diese von Nietzsche als Widerspruch zwischen Schule und Leben beschriebene Situation - das gelernte Wissen werde nur noch internalisiert, aber nicht mehr in Handlungen umgesetzt - verdeutlicht Wedekind an Moritz. Er ist nicht zur Abstraktion und zur Transferierung des gelernten Wissens auf sein Leben fähig. Daher entzieht sich ihm der Sinn des Gelernten und des schulischen Systems, dessen Willkür er kritisiert: „Lieber wollt’ ich ein Droschkengaul sein um der Schule willen! – Wozu gehen wir in die Schule? – Wir gehen in die Schule, damit man uns examinieren kann! – Und wozu examinirt man uns? Damit wir durchfallen. – Sieben müssen ja durchfallen, schon weil das Klassenzimmer oben nur sechzig faßt.“⁷⁸ Seinen Unmut über die Lebensferne ihres Wissens spricht Moritz aus: „Was soll mir ein Conversationslexikon, das auf die nächstliegende Lebensfrage nicht antwortet.“⁷⁹

⁷⁵ Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft. In: Gesammelte Werke. Band 3. S. 343-651. S. 428f: „Es ist etwas ganz Erstaunliches und Ungeheures in der Erziehung der vornehmen Frauen, ja vielleicht giebt es nichts Paradoxeres. Alle Welt ist darüber einverstanden, sie in eroticis so unwissend wie möglich zu erziehen und ihnen eine tiefe Scham vor dergleichen und die äusserste Ungeduld und Flucht beim Andeuten dieser Dinge in die Seele zu geben. Alle "Ehre" des Weibes steht im Grunde nur hier auf dem Spiele: was verzeihe man ihnen sonst nicht! Aber hierin sollen sie unwissend bis in's Herz hinein bleiben: - sie sollen weder Augen, noch Ohren, noch Worte, noch Gedanken für diess ihr „Böses“ haben: ja das Wissen ist hier schon das Böse.“

⁷⁶ Vom Nutzen und Nachtheil der Historie. S. 273.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Frühlings Erwachen (1891). S. 263.

⁷⁹ Ebd. S. 267.

Die Themen, die die Schüler berühren, werden aus einem falschen Schambewußtsein verschwiegen. Wedekind greift in den Gesprächen zwischen Melchior und Moritz Nietzsches Gedanken auf, daß das Empfinden von Scham nicht angeboren, sondern das Produkt der Erziehung ist⁸⁰. Eine intensivere Darstellung über die verschiedenen Aspekte des Schambewußtseins unternimmt Wedekind aber in „Frühlings Erwachen“ noch nicht. Diese erfolgt erst mit „Simson oder Scham und Eifersucht“ (1914). Im Gegensatz zu Nietzsches genealogischer Betrachtung über die Ursachen des Schambewußtseins in „Menschliches, Allzumenschliches“ beschränkt Wedekind seine Darstellung auf den Bereich der Erotik. Moritz ist durch seine ersten „männlichen Regungen“⁸¹ fast traumatisiert, da er nicht weiß, wie er mit ihnen umgehen soll⁸², und mit Wendlas Tod stellt Wedekind die tödlichen Auswirkungen einer falschen Sexualerziehung dar.

Welche Folgen Nietzsches Feststellung, die gelernte Bildung werde nicht mehr zu einem Bildungs-Entschluß, hat, zeigt sich in dem Bedürfnis der Kinder, die Generation der Eltern und Lehrer sprachlich zu imitieren, um so erwachsener zu wirken. Um ihre Gefühle oder bestimmte Situationen zu beschreiben, greifen sie auf Formulierungen zurück, die sie

⁸⁰ Menschliches, Allzumenschliches. S. 97: „Die Scham existirt überall, wo es ein „Mysterium“ giebt; dies aber ist ein religiöser Begriff, welcher in der älteren Zeit der menschlichen Cultur einen grossen Umfang hatte. Ueberall gab es umgränzte Gebiete, zu welchen das göttliche Recht den Zutritt versagte, ausser unter bestimmten Bedingungen: zu allererst ganz räumlich, insofern gewisse Stätten vom Fusse der Uneingeweihten nicht zu betreten waren und in deren Nähe Diese Schauer und Angst empfanden. Diess Gefühl wurde vielfach auf andere Verhältnisse übertragen, zum Beispiel auf die geschlechtlichen Verhältnisse, welche als ein Vorrecht und Adyton des reiferen Alters den Blicken der Jugend, zu deren Vortheil, entzogen werden sollten“.

⁸¹ Frühlings Erwachen (1891). S. 264.

⁸² Auch über den Umgang mit der Erotik ist Zweigs Autobiographie aufschlußreich, da er nicht nur die Motive für das Rebellieren der Jugendlichen gegen die verlogene Erwachsenenwelt aufzeigt, sondern auch die bürgerliche Doppelmoral erklärt. Die Pubertät, die eigentlich ein privates Problem sei, führte in diesem Umfeld zu einem tiefen Mißtrauen der Heranwachsenden gegenüber der Elterngeneration: „Und wir brauchten nicht lange, um zu entdecken, daß all jene Autoritäten, denen wir bisher Vertrauen geschenkt, daß Schule, Familie und die öffentliche Moral in diesem einen Punkte der Sexualität sich merkwürdig unaufrichtig gebärdeten – und sogar mehr noch: daß sie auch von uns in diesem Belange Heimlichkeit und Hinterhältigkeit forderten“ (S. 83f). Ein gesundes Verhältnis zur eigenen Sexualität zu entwickeln, wurde damit verwehrt, mehr noch: die Eltern forderten ihre Kinder auf, diese Verlogenheit bei ihren Kindern fortzuführen. Die Gründe für diese Heimlichtuerei führt Zweig auf die Tatsache zurück, daß damals die Sexualität als „ein anarchisches und darum störendes Element“ (S. 84) angesehen wurde. Da dieses nicht in die Ethik zu integrieren sei, versuchte man, diese eher peinliche Angelegenheit stillschweigend zu unterdrücken: „Wenn man also junge Leute durch nichts über ihr Vorhandensein aufkläre, würden sie ihre eigene Sexualität vergessen“ (S. 85). Wobei jedoch für Jungen und Mädchen unterschiedliche Erziehungsprinzipien angewendet wurden: Den jungen Männern wurde das Vorhandensein sexueller Triebe zugestanden, und sie wurden ermuntert, Erfahrungen zu sammeln. Damit dies im eigenen Haus geschehen konnte, engagierten manche Väter ein hübsches Dienstmädchen. Den Mädchen hingegen war Sexualität erst in der Ehe gestattet. Bis dahin wurden sie ängstlich beobachtet, fortwährend beschäftigt und zusätzlich jedes Buch, das sie lasen, kontrolliert: „Ein junges Mädchen aus guter Familie durfte keinerlei Vorstellungen haben, wie der männliche Körper geformt sei, nicht wissen, wie Kinder auf die Welt kommen, denn der Engel sollte ja nicht nur körperlich unberührt, sondern auch seelisch völlig „rein“ in die Ehe treten. „Gut erzogen“ galt damals bei

einmal gehört, oder auf mythologische Figuren, von denen sie gelesen haben. Melchior verwendet für sein Alter untypische Begriffe in einer kindlichen Sentimentalität: „Ich glaube, das ist eine Charybdis, in die Jeder stürzt, der sich aus der Skylla religiösen Irrwahns emporgerungen. - - Laß uns hier unter der Buche Platz nehmen. Der Thauwind fegt über die Berge. Jetzt möchte ich droben im Wald eine junge Dryade sein, die sich die ganze lange Nacht in den höchsten Wipfeln wiegen und schaukeln läßt...“⁸³

In den Aussagen der Lehrer setzt Wedekind Nietzsches These um, dem Bildungsphilister fehle jede natürliche Sprachbildung. Statt sich um eine einfache Sprache zu bemühen, suchen sie bewußt nach gekünstelten Formulierungen und komplizierten grammatikalischen Strukturen. Ihr charakteristisches Kennzeichen ist eine verdrehte Syntax. Sind die unklaren Formulierungen bei den Kindern das Produkt einer kindlichen Empfindung, sind sie bei den Lehrern das Resultat ihrer geistigen Leere. Die stereotype Wiederholung sinngleicher Wörter in nicht stimmigen Aussagen weist die in „Frühlings Erwachen“ geschilderten Lehrer als Bildungsphilister aus. Wie von Nietzsche in „David Strauss“ beschrieben, erzeugt unklares Denken hier unverständliche Aussagen.

In der Konferenzszene, in der Melchior vor die Lehrer geladen wird, setzt Wedekind diese Analyse Nietzsches um. Sprachkritik wird hier zur Gesellschaftskritik. Durch seine überlangen Sätze will Sonnenstich Gelehrsamkeit vortäuschen. Tatsächlich ist der von ihm konstruierte Satzbau unverständlich. Er offenbart wie Grubelmeier eine fehlende kommunikative Kompetenz: „Wir können es – und der, meine Herren Kollegen, möchte der schwerwiegendste sein – aus dem jedweden Einwand niederschlagenden Grunde nicht, weil wir unsere Anstalt vor den Verheerungen einer S e l b s t m o r d – E p i d e m i e zu schützen haben, wie sie bereits an verschiedenen Gymnasien zum jähen Ausbruch gelangt und bis heute allen Mitteln, den Gymnasiasten an seine durch seine Heranbildung zum Gebildeten gebildeten Existenzbedingungen zu fesseln, gespottet hat.“⁸⁴

In seiner Analyse der Sprache David Strauss' zitiert Nietzsche diverse Formulierungen und weist auf die Regeln hin, nach denen der Bildungsphilister seine Aussagen konstruiert. Fast jede der von Nietzsche gemachten Beobachtungen trifft auf die Lehrer in „Frühlings

einem jungen Mädchen für vollkommen identisch mit lebensfremd; und diese Lebensfremdheit ist den Frauen jener Zeit manchmal für ihr ganzes Leben geblieben“ (S. 95).

⁸³ Frühlings Erwachen (1891). S. 264.

Erwachen“ zu: „Einfachheit und Straffheit im Denken ist diesen [...] abhanden gekommen. [...] Der Sprachfehler gilt unseren Philistern nicht als anstössig, sondern als reizvolle Erquickung in der gras- und baumlosen Wüste des Alltags-Deutsches. [...] Dem allermodernsten Muster-Schriftsteller wird seine gänzlich verdrehte, verstiegene oder zerfaserte Syntax, sein lächerlicher Neologismus nicht etwa nachgesehen, sondern als Verdienst [...] angerechnet.“⁸⁵

Sonnenstich ist derjenige, an dem diese Sprachkritik des Bildungsphilisters exemplifiziert wird. Die von ihm verwendeten Bilder stimmen nicht, Sonnenstichs Vergleiche treffen nicht zu, seine überlangen Sätze sind grammatikalisch falsch konstruiert, und bevorzugt reiht er eine nichtssagende Wendung an die andere. Der Sinn von Sonnenstichs Aussagen erschließt sich zwar letztlich, doch offenbaren seine Formulierungen den von Nietzsche konstatierten Mangel an natürlichem Sprachgefühl des Bildungsphilisters. Wedekind läßt so den Pädagogen lächerlich erscheinen.

Mit der Konferenzzimmerszene verdeutlicht Wedekind Nietzsches These, daß in einem von Bildungsphilistern geschaffenen System eine freie Entfaltung der Persönlichkeit nicht möglich ist. Das autoritäre Verhalten Sonnenstichs während der Anhörung Melchiors, die von Wedekind als Verhör konzipiert ist, erlaubt dem Schüler keine Rechtfertigung für sein Verhalten, indem jeder Einwand Melchiors mit dem Befehl, sich ruhig zu verhalten, abgewiesen wird. Wedekind stellt während der Anhörung die Moralvorstellungen der bürgerlichen Gesellschaft in Frage: Melchiors selbstbewußter, aber auch verzweifelter Appell - Resultat seines natürlichen moralischen Empfindens - ihm eine der ihm vorgeworfene „Unflätherei“⁸⁶ in der als unsittlich bezeichneten Schrift „Der Beischlaf“ nachzuweisen, lehnt der Direktor als allgemeinen Angriff auf die sittliche Weltordnung ab: „Sie haben so wenig Ehrerbietung vor der Würde ihrer versammelten Lehrerschaft, wie Sie Anstandsgefühl für das dem Menschen eingewurzelte Empfinden für die Discretion der Verschämtheit einer sittlichen Weltordnung haben!“⁸⁷ In diesem Fall ist nicht nur die Aussage an sich wieder unzureichend formuliert, sie trifft auch in ihrer Argumentation nicht zu, denn wie kann Melchior die sittliche Weltordnung angreifen, indem er Tatsachen niederschreibt? Der Ausgang der Anhörung Melchiors wird von Wedekind in der Debatte

⁸⁴ Ebd. S. 297.

⁸⁵ David Strauss. S. 226 und S. 222.

⁸⁶ Frühlings Erwachen (1891). S. 300.

der Lehrer, ob ein Fenster für frische Luft – ein Symbol für neue Ideen - geöffnet werden soll, angedeutet. Obwohl mit Pestalozzi und Rousseau Bilder von fortschrittlichen Pädagogen an den Wänden hängen, zeigt der Ausgang der Diskussion - das Fenster bleibt geschlossen -, in dieser „stickigen“ Atmosphäre ist keine Aufgeschlossenheit zu erwarten⁸⁸.

Wedekinds geistige Inanspruchnahme des Bildungsphilister-Begriffes resultiert in einem erweiterten Blickwinkel, der so auch die psychischen Aspekte ins Bewußtsein rückt, die in Nietzsches Charakterisierung des Bildungsphilister nicht thematisiert wurden: Wedekind zeigt auf, daß die von den Bildungsphilistern dominierte Gesellschaft nicht nur negative Auswirkungen auf das Verhältnis der Lehrer zu ihren Schülern hat, sondern auch auf die Beziehungen der Schüler untereinander. Der permanente Leistungsdruck, der zu einem unerbittlichen Konkurrenzverhalten führt, resultiert darin, den Wert eines Mitschülers daran zu messen, wie sehr er einem für das eigene Fortkommen nützlich ist. Außer Melchior, der durch seine guten Leistungen nicht versetzungsgefährdet ist, sind Moritz' Mitschüler nicht zu freundschaftlichem Verhalten fähig. Otto kommentiert Moritz' Sorgen mit Schadenfreude: „Ich wette fünf Mark, daß du Platz machst.“⁸⁹ Als die Schüler über den Suizid reden, zeigt Otto kein Verständnis für Moritz' Gefühl der Aussichtslosigkeit. Er bedauert lediglich, daß Moritz ihm das Geld nicht gegeben hat: „Mir ist er nämlich noch fünf Mark schuldig. Wir hatten gewettet. Er schwor, er werde sich halten.“⁹⁰ Auf Hänschen Rilows Vorwurf, er sei für den Selbstmord verantwortlich, kontert Otto, daß Moritz seinen Stoff hätte lernen müssen, dann „hätte er sich nicht zu erhängen brauchen!“⁹¹ Mit diesem Verhalten zeigt Wedekind, daß die von Nietzsche in „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“ geäußerte Hoffnung, die Jugend könne vielleicht eine neue Gesellschaft herbeiführen, sich nicht erfüllen wird. Mit Otto hat der Bildungsphilister Einzug in die nachfolgende Generation gehalten.

⁸⁷ Ebd. S. 301.

⁸⁸ Wedekind verdeutlicht in dieser Debatte ebenso die Skrupellosigkeit der Lehrer: Um nicht für eigenes Fehlverhalten zur Rechenschaft gezogen zu werden, sind sie bereit, Melchior zu opfern. Sie geben ihm die Schuld an Moritz' Selbstmord. Das Wohlergehen der anderen Schüler ist nur ein Vorwand. Tatsächlich fürchtet der Direktor, wie es bereits an anderen Schulen mit ähnlichen Vorfällen geschehen ist, suspendiert zu werden. „Man hatte einen Sündenbock nöthig“ (Frühlings Erwachen (1891). S. 305) diagnostiziert wenig später Frau Gabor im Gespräch mit ihrem Mann.

⁸⁹ Ebd. S. 273.

⁹⁰ Ebd. S. 303.

⁹¹ Ebd.

In der Darstellung des Umgangs der Jugendlichen untereinander greift Wedekind auf Nietzsches These der Dominanz von Zweckbeziehungen in der Gesellschaft zurück, deren Verbreitung in „Also sprach Zarathustra“ kritisiert wird: „Es giebt Kameradschaft: möge es Freundschaft geben!“⁹² Für Nietzsche liegt der hohe Wert der Freundschaft in der Freiheit und der Gleichheit der beiden Freunde⁹³, die Individualität gewähren und fördern⁹⁴. Die Hierarchie in Zweckbeziehungen wird abgelehnt. Vielmehr soll der geistige Austausch ein neues Gemeinschaftsgefühl entstehen lassen, und die Vervollkommnung der Fähigkeiten und persönlichen Anlagen bewirken.

Wedekinds Briefe, seine Freundschaft zu Vögtlin und die Gründung von Freundschaftsbünden mit Kusine Minna und Anny Barte beweisen, daß er solche engen Beziehungen ähnlich wertschätzt, wie Nietzsche. Das Verhältnis von Melchior zu Moritz ist gelebte Freundschaft im Sinne Nietzsches. Sie verbringen ihre Freizeit zusammen, lernen gemeinsam und erzählen sich ihre intimsten Gedanken. Als Melchior Goethes „Faust“ entdeckt, läßt er Moritz daran teilhaben, um seinem Freund dasselbe Gefühl der geistigen Anregung zu vermitteln, das er bei der Lektüre empfindet. Melchior achtet Moritz, wie es Nietzsche fordert⁹⁵, von ihm fällt kein spöttisches Wort über dessen schulische Sorgen und die Angst vor dem Versagen. Der „Mangel an Vertraulichkeit“⁹⁶, den Nietzsche bei vielen Freundschaften kritisiert, ist bei ihnen nicht zu finden⁹⁷. Er hält sogar noch zu Moritz, als dieser von seinem Einbruch in das Lehrerzimmer erzählt. Als dies von Otto hämisch kommentiert wird, erfüllt Melchior eine wichtige Forderung Nietzsches für Freundschaftsbünde und führt „Krieg“⁹⁸ für seinen Freund, indem er Otto ohrfeigt. Zu einem vergleichbaren Verhalten ist keiner der anderen Schüler fähig.

⁹² Also sprach Zarathustra. S. 73.

⁹³ Vgl. Menschliches, Allzumenschliches: „Humanität der Freund- und Meisterschaft“ (S. 484) und „Die gute Freundschaft“ (S. 487).

⁹⁴ Vgl. Nietzsches Brief an Erwin Rohde vom 7.10.1874.

⁹⁵ Menschliches, Allzumenschliches. S. 487: „Die gute Freundschaft entsteht, wenn man den Anderen sehr achtet und zwar mehr als sich selbst, wenn man ebenfalls ihn liebt, jedoch nicht so sehr als sich, und wenn man endlich, zur Erleichterung des Verkehrs, den zarten A n s t r i c h und Flaum der Intimität hinzuthun versteht, zugleich aber sich der wirklichen und eigentlichen Intimität und der Verwechslung von Ich und Du weislich enthält.“

⁹⁶ Ebd. S. 239.

⁹⁷ So kommt Melchior der Bitte des Freundes nach, ihm Aufklärung über seine Erektionen in Form eines Aufsatzes zu verschaffen, obwohl ihm sicher bewußt ist, daß dies angesichts der restriktiven bürgerlichen Moral für ihn nicht ungefährlich sein kann.

⁹⁸ Also sprach Zarathustra. S. 71: „Will man einen Freund haben, so muss man auch für ihn Krieg führen wollen“.

Dem Bildungsphilister ist bereits der Gedanke zur Freundschaft fremd: Professor Knochelbruchs Kommentar über die zwischenmenschliche Beziehung zwischen Melchior und Moritz - „Mir unbegreiflich, [...] wie sich der beste meiner Schüler gerade zum aller-schlechtesten so hingezogen fühlen kann“⁹⁹ – verdeutlicht dies. Das Schicksal von Melchior und Moritz zeigt die Unmöglichkeit einer solchen Freundschaft in dieser Umgebung. Nietzsches Freundschaftsideal kann in der Welt der Bildungsphilister nicht realisiert werden. Wedekind demonstriert die Tragik dieser Beziehung, wenn es gerade der Freundschaftsdienst Melchiors ist, der zu Moritz' Nichtversetzung führt. Ausgerechnet der für den Freund verfaßte Aufsatz wird später als Ursache für den Suizid des Schülers angeführt.

Die enge Verbindung zwischen Melchior und Moritz zeigt sich daran, daß mit dem Tod des einen auch der Lebensweg des anderen in der bürgerlichen Gesellschaft beendet ist. Mit dem Schluß des Dramas verstärkt Wedekind die Tragik in dieser Beziehung, indem es genau ihre Verbundenheit ist, die fast zum Tode Melchiors führt: Ausgerechnet sein bester Freund will ihn zum Selbstmord überreden und appelliert, um Melchior die Entscheidung zu erleichtern, an ihre gemeinsame Zeit, die so fortgesetzt werden könnte: „Gieb mir die Hand. Ich bin überzeugt, du wirst mir Dank wissen. [...] Es ist ein seltsam glückliches Zusammentreffen. Ich bin extra heraufgekommen.“¹⁰⁰ Erst als es fast zu spät ist, erkennt Melchior, daß sein Freund zu seinem Gegner geworden ist. Die Erinnerung an ihre gemeinsame Zeit sorgt dafür, daß Melchior noch einmal versöhnliche Töne anschlägt: „Ich verspreche dir, Moritz, mag nun werden was will, mag ich in den kommenden Jahren zehnmal ein Anderer werden, mag es aufwärts oder abwärts mit mir gehen, dich werde ich nie vergessen...“¹⁰¹

Das Auftreten des Vermummten Herrn, der Melchior aus der Gefahr befreit und sich als neuer Freund anbietet, realisiert in einer symbolisch zu verstehenden Schlußszene Nietzsches Freundschaftsideal. Der vermummte Herr, von Wedekind im Sinne Nietzsches als Versuch der Erneuerung antiker Freundschaftsbünde¹⁰² konzipiert, fordert von Melchior keine Unterordnung, sondern will ihn als Partner im Geiste akzeptieren und ihm neue Wege erschließen. Damit agiert er als Gegenfigur zu den Bildungsphilistern in der Schule, die

⁹⁹ Frühlings Erwachen (1891). S. 273.

¹⁰⁰ Ebd. S. 317.

¹⁰¹ Ebd. S. 322.

eine Hierarchie zwischen Lehrer und Lernenden praktizieren. Die verfremdete Szenerie im Finale und das unbürgerliche Auftreten des Vermummten Herrn zeigen, daß Wedekind nicht daran glaubt, dieses Ideal in der derzeitigen Gesellschaft umsetzen zu können. Die Herrschaft der Bildungsphilister ist zu dominant, wie der tragische Verlauf der Freundschaft zwischen Melchior und Moritz zeigt.

„Frühlings Erwachen“ ist ein erster Höhepunkt in der Auseinandersetzung mit der Philosophie Nietzsches. Dennoch bewahrt sich Wedekind seine Eigenständigkeit im Denken. Im Gegensatz zu den Dramen nach 1900 ist eine Kritik an Nietzsches Philosophie in „Frühlings Erwachen“ noch nicht festzustellen. Vielmehr gelingt Wedekind eine Synthese zwischen Nietzsches und seiner eigenen Lebensanschauung. Die Thematik des Bildungsphilisters hat Wedekind, so weit es die Konzeption der Handlung zuläßt, nahezu umfassend behandelt. Die Originalität von Wedekinds Ansatz zeigt sich darin, daß er sich nicht nur auf den in „David Strauss“ behandelten Kontext der öffentlichen Institutionen beschränkt, sondern auch Nietzsches Freundschaftsideal einbezieht. Somit markiert „Frühlings Erwachen“ bereits in wichtigen Ansätzen Wedekinds Versuch, Nietzsches Philosophie aus ihrem zeitgenössischen Kontext zu lösen und deren philosophische Konstrukte auf figurale Weise zu veranschaulichen. Diese Erweiterung der Philosophie Nietzsches setzt sich mit Wedekinds Auseinandersetzung mit dem Egoismus fort.

¹⁰² Vgl. Menschliches, Allzumenschliches. S. 253: „Die Griechen, die so gut wussten, was ein Freund sei, - sie allein von allen Völkern haben eine tiefe, vielfache philosophische Erörterung der Freundschaft“.

2.2. Wedekinds Egoismus-Theorie

2.2.1. Egoismus und Liebe

Wedekind sieht im Egoismus das zentrale Motiv im menschlichen Verhalten und demonstriert diese Ansicht in zwei Bereichen, der Liebe und der Moral. In beiden Fällen zeigt er auf: Das jeweilige Verhalten entspringt nicht aus höheren Motiven wie Nächstenliebe oder Altruismus, sondern nur aus der Sorge um das eigene Wohl. In „Der Marquis von Keith“ antwortet der Marquis auf den idealistischen Glauben Hermanns, es gebe doch höhere Güter als Reichtum: „Das ist Schulweisheit. Diese Güter heißen nur deshalb höhere, weil sie aus dem Besitz hervowachsen und nur durch den Besitz ermöglicht werden. [...] Es gibt keine Ideen, seien sie sozialer, wissenschaftlicher oder künstlerischer Art, die irgend etwas anderes als Hab und Gut zum Gegenstand hätten.“¹⁰³

In „Frühlings Erwachen“ thematisiert Wedekind seine These, Liebe sei in erster Linie Egoismus, und greift Nietzsches Kritik an der Dominanz der Zweckbeziehungen in der menschlichen Gesellschaft auf. Für Nietzsche liegt das Motiv der Liebe in der „Habsucht“¹⁰⁴ und im „Drang nach neuem E i g e n t h u m“¹⁰⁵. Dieses wird von ihm aber nur diagnostiziert, nicht kritisiert¹⁰⁶. In „Die Büchse der Pandora“ setzt Wedekind Nietzsches Eigentums-These um: Lulu wird von den Männern, die sie begehren, nicht geliebt, sie wollen sie nur wie ein wertvolles Schmuckstück besitzen. Wedekind stellt wie Nietzsche dieses lediglich dar, eine Kritik an diesem Verhalten, das ursächlich durch die patriarchalische Gesellschaftsordnung bedingt ist, wird nicht explizit deutlich, obwohl Lulu an Alwa lobt, er ist „der einzige Mann auf dieser Welt, der mich beschützt hat, ohne mich vor mir selbst zu erniedrigen!“¹⁰⁷

¹⁰³ Frank Wedekind: Der Marquis von Keith. In: Kritische Studienausgabe. Band 4. S. 149-228. S. 153f.

¹⁰⁴ Die fröhliche Wissenschaft. S. 386: „Habsucht und Liebe: wie verschieden empfinden wir bei jedem dieser Worte! – und doch könnte es der selbe Trieb sein, zweimal benannt, das eine Mal verunglimpft vom Standpunkte der bereits Habenden aus, in denen der Trieb etwas zur Ruhe gekommen ist und die nun für ihre „Habe“ fürchten; das andere Mal vom Standpunkte der Unbefriedigten, Durstigen aus, und daher verherrlicht als „gut“. Unsere Nächstenliebe – ist sie nicht ein Drang nach neuem E i g e n t h u m?“

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Es geht Nietzsche lediglich darum, diesen Mechanismus aufzuzeigen, um sich über dieses Motiv im Umgang mit anderen Menschen bewußt zu werden, vgl. Morgenröthe. In: Kritische Studienausgabe. Band 3. S. 9-331. S. 235: „D a m i t L i e b e a l s L i e b e g e s p ü r t w e r d e. – Wir haben nöthig, gegen uns redlich zu sein und uns sehr gut zu kennen, um gegen Andere jene menschenfreundliche Verstellung üben zu können, welche Liebe und Güte genannt wird.“

¹⁰⁷ Erdgeist (1913). S. 470.

In seiner psychologischen Charakterisierung der Liebe und ihrer emotionalen Struktur weicht Wedekind aber von Nietzsches Philosophie der Liebe ab. Nietzsche hält Liebe nur nach einem langen Prozeß des Lernens und des Übens für möglich: „Man muss lieben lernen, gütig sein lernen, und diess von Jugend auf; wenn Erziehung und Zufall uns keine Gelegenheit zur Uebung dieser Empfindung geben, so wird unsere Seele trocken und selbst zu einem Verständnis jener zarten Erfindungen liebevoller Menschen ungeeignet.“¹⁰⁸ In „Die fröhliche Wissenschaft“ setzt Nietzsche Liebe mit Freundschaft gleich¹⁰⁹ und postuliert, daß es Liebe für ihn nur auf diese Weise geben kann. Zentral für Wedekinds Liebesauffassung ist die Heubodenszene, in der Melchior die noch unschuldige Wendla verführt. Seine Überzeugung macht ihn zum Sprachrohr des Autors: „O glaub mir, es gibt keine L i e b e ! – Alles Eigennutz, Alles Egoismus! – Ich liebe dich so wenig, wie du mich liebst.“¹¹⁰

Nietzsches These, der Mensch sei generell zur Liebe fähig, diese müsse ihm jedoch zuerst auf gesellschaftlicher Basis im Rahmen eines Sozialisierungsprozesses durch das Elternhaus oder in Freundschaften vermittelt werden, verdeutlicht Wedekind mit der Entwicklung von Melchiors Gefühlen Wendla gegenüber. Die von Nietzsche geforderte Gelegenheit zur praktischen Ausübung liebevollen Verhaltens ergab sich in Melchiors

¹⁰⁸ Menschliches, Allzumenschliches. S. 342. Dasselbe gilt für den Hass: „Ebenso muss der Hass gelernt und genährt werden, wenn Einer ein tüchtiger Hasser werden will: sonst wird auch der Keim dazu allmählich absterben“. Vgl. ebenso: Die fröhliche Wissenschaft. S. 559f. Nietzsche vergleicht dieses Lernen der Liebe mit der Liebe zur Musik, die ebenso ein Prozeß ist, den man sich langsam angeeignet hat: „So geht es uns in der Musik: erst muss man eine Figur und Weise überhaupt h ö r e n l e r n e n , heraushören, unterscheiden, als ein Leben für sich isolieren und abgrenzen; dann braucht es Mühe und guten Willen, sie zu e r t r a g e n , trotz ihrer Fremdheit, [...] Mildherzigkeit gegen das Wunderliche an ihr zu üben: - endlich kommt ein Augenblick, wo wir ihrer g e w o h n t sind, wo wir sie erwarten, wo wir ahnen, dass sie uns fehlen würde, wenn sie fehlte; und nun wirkt sie ihrem Zwang und Zauber fort und fort und endet nicht eher, als bis wir ihre demüthigen und entzückten Liebhaber geworden sind, die nichts Besseres von der Welt mehr wollen, als sie und wieder sie. – So geht es uns aber nicht nur mit der Musik: gerade so haben wir alle Dinge, die wir jetzt lieben, l i e b e n g e l e r n t. Wir werden schließlich immer für unseren guten Willen, unsere Geduld [...] gegen das Fremde belohnt, indem das Fremde langsam seinen Schleier abwirft und sich als neue unsägliche Schönheit darstellt: [...] Auch wer sich selber liebt, wird es auf diesem Wege gelernt haben: es giebt keinen anderen Weg. Auch die Liebe muss man lernen.“

¹⁰⁹ Vgl. ebd. S. 387: „Es giebt wohl hier und da auf Erden eine Art Fortsetzung der Liebe, bei der jenes habsüchtige Verlangen zweier Personen nach einander einer neuen Begierde und Habsucht, einem gemeinsamen höheren Durste nach einem über ihnen stehenden Ideal gewichen ist: aber wer kennt diese Liebe? Wer hat sie erlebt? Ihr rechter Name ist F r e u n d s c h a f t.“

¹¹⁰ Frühlings Erwachen (1891). S. 288. Melchiors Verhalten, die unerfahrene Wendla zu schwängern, macht ihn in dieser Szene zu einer negativen Figur. Gleichzeitig bemüht sich Wedekind, diesen Eindruck aufzubrechen; die Leidenschaftlichkeit dieses Bekenntnisses erlaubt Rückschlüsse, daß Melchiors Überzeugung doch nicht so tief verwurzelt ist. Am Schluß empfindet er Schuldgefühle, als er Wendlas Grabstein sieht: „Und ich bin ihr Mörder. – Ich bin ihr Mörder!“ (ebd. S. 316). Die Wiederholung des Wortes „Mörder“ zeigt, wie ihn seine frühere Tat belastet. Von einer emotionalen Kälte, die man bei einem Menschen vermuten könnte, der in der Liebe eine derart radikale Ansicht vertritt, ist nichts zu spüren.

Elternhaus durch den emotional-distanzierten Umgangston seiner Eltern, die Kühle und Sachlichkeit, die in ihrer Beziehung und der zu ihrem Sohn vorherrschen, nicht. Da Melchior Liebe in seinem Elternhaus weder als emotionale Befindlichkeit noch als reales Verhalten erfahren und erlebt hat, ist er nicht fähig, sie zu empfinden oder an andere Menschen weiterzugeben. Die Verführung Wendlas ist ein egoistisches Verhalten, das nicht aus Zuneigung oder liebevollen Gefühlen ihr gegenüber resultiert¹¹¹. Erst ihr Tod macht ihm die Verantwortungslosigkeit seines Verhaltens bewußt.

Nietzsche sieht in der Reduzierung des Egoismus und der Sorge um das Wohlergehen der Mitmenschen eine weitere Voraussetzung für das Entstehen von Liebe. Melchiors Schuldbekenntnis an Wendlas Grabstein zeigt, daß er diese Voraussetzung erfüllt hat. Die psychische Disposition, die Nietzsche für unerläßlich hält - Liebe ist für ihn ein Vorgang, der aktiv herbeigeführt werden muß und auf Gegenseitigkeit beruht – ist in Melchiors Persönlichkeitsstruktur selbst nach dem durch den Tode Wendlas resultierten Bewußtseinswandel nicht existent. Der Schluß zeigt nur, daß er Skrupel für sein Verhalten empfindet. Ob er damit seine Überzeugung überwunden hat, daß Liebe lediglich Egoismus ist, läßt Wedekind offen. Die Tragik Melchiors besteht darin, daß er erst zur Liebe fähig ist, als er zwei Menschen, die ihm etwas bedeuten, verloren hat.

Nietzsches utopische Philosophie der Liebe wird in den folgenden Dramen Wedekinds kontinuierlich negiert. Die demonstrierte Reduzierung des Egoismus im menschlichen Verhalten in „Frühlings Erwachen“ ist zunächst eine singuläre Thematisierung in Wedekinds Werk. Die weiteren Dramen zeigen auf, daß scheinbar aus Liebe ursächlich bedingte Handlungen realiter das Resultat der Egozentrik der jeweiligen Person sind. In „Der Kammersänger“ verläßt Helene Marowa angeblich aus Liebe zu dem Wagnersänger Gerardo ihren Mann und ihre Kinder¹¹², doch offenbart ihre Argumentation, daß sie lediglich dem langweiligen Ehealltag entfliehen will¹¹³. Ihre postulierte Liebe zu Gerardo ist nur ein Vorwand, ihren Egoismus zu verschleiern¹¹⁴. Wedekinds Kommentar zeigt, daß

¹¹¹ Melchior reizt die Naivität und Unerfahrenheit Wendlas.

¹¹² Frank Wedekind: Der Kammersänger. In: Kritische Studienausgabe. Band 4. S. 9-45. S. 37: „Und wenn du ein Sträfling wärest, Oskar, ich könnte nicht anders fühlen! Ich habe ja keine Gewalt mehr über mich! [...] Ich wäre an dich verloren, wie ich an dich verloren bin. Ich hätte den Tod vor Augen, wie ich ihn vor Augen habe!“

¹¹³ Ebd. S. 41: „Ich habe meine Pflicht getan, ich habe zwei Kindern das Leben geschenkt“. An der Seite des Kammersängers erhofft sie sich eine aufregendere Zukunft: „L e b e n erlebe ich von dir! Leben! [...] Rette mich!“ (ebd.)

¹¹⁴ Wie rücksichtslos ihr Verhalten eigentlich ist, zeigt ihr klares „Nein“ (ebd. S. 42) auf die Frage Gerardos, ob sie denn kein Mitleid mit den zwei halbwüchsigen Kindern habe, die sie zurückgelassen hat. Gerardo

Helene als eine negative Figur anzusehen ist: „Diesem Erfolgsanbeter und Philistergünstling legte ich eine brutal nüchterne, sachliche Abrechnung mit der Frau in den Mund, die sich dem Manne an den Hals wirft und glaubt, daraus Ansprüche folgern zu können.“¹¹⁵

Vor dem gleichen Hintergrund ist auch Mollys Entschluß zum Selbstmord in „Der Marquis von Keith“ zu verstehen¹¹⁶. Ihr Suizid erfolgt aus denselben Motiven wie der von Helene in „Der Kammersänger“: Sie versucht, durch ihren Tod die berufliche Zukunft des angeblich geliebten Mannes zu zerstören, weil dieser nicht bereit ist, die eigenen Pläne für eine gemeinsame Zukunft aufzugeben¹¹⁷. Im Gegensatz zu Helene geht Mollys Kalkül schließlich auf: Die Münchner deuten ihren Suizid als die Verzweiflungstat eines von Keith ausgenutzten jungen Mädchens¹¹⁸, beenden ihre Geschäftsbeziehungen zu dem Marquis und zwingen den bankrotten Keith, die Stadt zu verlassen.

kritisiert diese Einstellung, die durch die „Komödien“ (ebd. S. 39), in denen er auftritt, gerechtfertigt wird: „Was eine Frau durchsetzen will, nennt sie g u t und wer sich ihr nicht fügt, ist ein schlechter Mensch. Das kommt von den Komödienschreibern. Um volle Häuser zu haben, stellen sie die Welt auf den Kopf und nennen es großherzig, wenn eine Frau Kinder und Familie ins Verderben stürzt, um ihrem Sinnengenuß nachzulaufen“ (ebd. S. 38f).

¹¹⁵ Was ich mir dabei dachte. S. 429. Als der Kammersänger sich weigert, sie in seine „g r o ß e W e l t“ (Der Kammersänger. S. 43) einzuführen, erschießt sie sich, nicht aus Verzweiflung, wie sie vorzugeben scheint, sondern aus bewußtem Kalkül: Die Aufregung, die ihr Tod verursacht, so spekuliert sie, könnte Gerardos Karriere zerstören. Dessen Skrupel am Ende – „Ich muß verhaftet werden! Wenn ich abreise, bin ich ein Unmensch, und wenn ich hierbleibe, bin ich ruiniert, bin ich kontraktbrüchig“ (ebd. S. 44) – deuten dies an. Doch er entscheidet sich für die Fortsetzung seiner Karriere, der Egoismus besiegt die Moral. Durch seinen Narzißmus ist der Kammersänger überhaupt nicht fähig, Liebe zu empfinden: „Jeder liebt seine A r t , die er überall wiederfindet“ (ebd.), vgl. auch S. 42: „Die L i e b e ist eine verdammt bürgerliche Tugend! Geliebt sein will der B a u e r, der sein Weib mit dem Ochsen zusammen vor den Pflug spannt. Die Liebe ist eine Zufluchtsstätte für Ofenhocker und Feiglinge. In der g r o ß e n W e l t, in der ich lebe, hat jeder Mensch seinen anerkannten realen Wert. Wenn sich zwei zusammuntun, dann wissen sie ganz genau, w i e v i e l sie voneinander zu halten haben. Brauchen keine L i e b e dazu!“

¹¹⁶ Sie behauptet zwar, den Marquis zu lieben, doch offenbaren ihre wenigen emotionalen Äußerungen ihre wahren Motive: „Uns beide umschlingt ein zu festes Band. Wenn das einmal reißt, dann halte ich dich nicht mehr; aber solange du im Elend bist, gehörst du mir“ (Der Marquis von Keith. S. 160). Sie will ihn dem Einfluß der attraktiven Gräfin Anna entziehen, weil sie sich bewußt ist, daß sie als „unscheinbares brünettes Wesen, etwas scheu und verhetzt, in unscheinbarer häuslicher Kleidung“ (ebd. S. 151) gegen diese „üppige Schönheit“ (ebd. S. 154) nur verlieren kann. Daher bedrängt sie Keith auch, ihr zu ihren Eltern in das Dörfchen Bückeburg zu folgen, obwohl sie sich bewußt ist, der Großstadtmensch Keith kann sich hier nicht wohlfühlen. Der Marquis lehnt diesen Vorschlag ab: „Lieber suche ich Zigarrenstummel in den Cafés zusammen“ (ebd. S. 162).

¹¹⁷ Keith ist sich dieser von Molly ausgehenden Gefahr bewußt und ist beunruhigt über ihr Verschwinden: „Ich fürchte offen gesagt weniger, daß ihr ein Unglück zugestoßen ist, als daß mir ihr Verschwinden den Boden unter den Füßen wegzieht“ (ebd. S. 220).

¹¹⁸ Ebd. S. 226: So das Bäckerweib: „Und da derweil treibt sich der Lump, der dreckichte, mit seine ausge’schamte Menscher umanand! Sechs Wochen lang hat er’s Brot net zahlt! Das arme Weib laßt er bei alle Krämersleut betteln gehen, as was z’essen kriagt! A Stoa hat’s derbarnt, as wia die auf d’Letzt ausgeschaut hat!“

Buridans Verhältnis zu Kadidja in „Die Zensur“ ist in diesem Zusammenhang als weitere figurale Darstellung par excellence zu verstehen, die die psychischen Dispositionen einer ausschließlich egoistischen Liebe demonstrieren. Der Drang nach Eigentum ist das eigentliche Motiv des Schriftstellers, mit seiner Geliebten zusammen zu sein - „Ich habe dich nach meinem Belieben geschaffen, ich werde dich nach meinem Belieben umschaffen“¹¹⁹ -, doch der von Buridan angestrebten Umformung von Kadidjas Schönheit in Häßlichkeit¹²⁰ entzieht sich Kadidja durch den Freitod. In „Karl Hetmann“ schildert Wedekind eine Beziehung, die in diametralem Gegensatz zu dem Verhältnis von Egoismus und Drang nach Eigentum in den bisherigen Dramen steht. Fannys Bemühen, die Liebe Hetmanns zu gewinnen, resultiert in einem Bewußtseinswandel, der bis zur nahezu vollständigen Aufgabe des eigenen Willens führt¹²¹. Die korrespondierende Ambivalenz des Verhaltens, die für Nietzsche eine unerläßliche Charakteristik einer funktionierenden Liebesbeziehung ist, manifestiert sich in Fannys und Hetmanns Interaktionen nicht. Mit dem Scheitern ihrer Beziehung¹²² und der Demütigung Fannys durch Launhart, der in der das Drama abschließenden symbolischen Geste ihren Willen bricht¹²³, zeigt Wedekind auf, daß auch der Verzicht auf Egoismus keine funktionierende Alternative darstellt.

Allein in „Bismarck“ stellt Wedekind eine funktionierende Beziehung dar, die nicht an dem egoistischen Drang der Partner nach Eigentum zerbricht, sondern in der sich Nietzsches Liebesideal vor dem Hintergrund des patriarchalischen Rollenverständnisses der bürgerlichen Gesellschaft verwirklicht¹²⁴. Mit Bismarcks Ehe skizziert Wedekind eine Beziehung, in der es - Nietzsches Vorstellungen gemäß – Habsucht oder den Drang nach Eigentum nicht gibt. Ein Ausleben ihres Egoismus lehnt Johanna im Gegensatz zu Helene

¹¹⁹ Frank Wedekind: Die Zensur. In: Gesammelte Werke. Band 5. S. 105-140. S. 138.

¹²⁰ Ebd. S. 139: „Häßlichkeit will ich vor Augen haben! Häßlichkeit! Nichts als Häßlichkeit“.

¹²¹ Statt Hetmann wie in den ersten Szenen durch ihren Intellekt zu beeindrucken, ordnet sich Fanny kontinuierlich und systematisch unter. Sie ist bereit, jede Stimmung Hetmanns ohne Widerspruch zu ertragen und läßt sich auch seine Demütigungen gefallen. Dies wirft er ihr vor: „Mit Ihren Beteuerungen sind Sie mir verabscheuungswürdiger, als wenn Sie mir ins Gesicht spieen!“ (Frank Wedekind: Karl Hetmann, der Zwergriese (Hidalla). In: Gesammelte Werke. Band 4. S. 183-266. S. 202).

¹²² Hetmann erkennt die Unmöglichkeit einer Liebe zu Fanny. Es widerspräche seiner Philosophie der Schönheit, wenn er sich, als häßlicher Mann, mit einer schönen Frau einließe: „Meiner scheußlichen, grauerregenden Mißgestaltung soll ich deine leuchtende Schönheit verkuppeln?! Alles was mich an Erkenntnissen, an Kraft, Elastizität und Zuversicht erfüllt, soll ich im Stich lassen, nur um dich als Weib in den Armen zu halten?!“ (ebd. S. 258).

¹²³ Launhart zwingt sie auf die Knie: „O Fanny, Fanny – ein lebender Schurke ist Ihrer Gesundheit zuträglicher als der größte tote Prophet!“ (ebd. S. 266).

¹²⁴ Erstmals und einmalig stellt Wedekind eine funktionierende Ehe dar. Die anderen scheitern, wie die Lulus oder die Ehe von Rüdiger und Leonore in „Schloß Wetterstein“, gehen vorher bereits auseinander (Fanny und Gellinghausen in „Karl Hetmann“ und Buridan und Kadidja in „Die Zensur“), oder Wedekind läßt die Handlung enden, ohne über den Fortgang der Ehe zu informieren, wie in „König Nicolo“ (Anna und Filippo), „Hetmann“ (Bertha und Walo) und „Franziska“ (Franziska und Almer).

oder Molly ab. Sie hat sich zur Unterstützung ihres Mannes entschlossen und trägt ihren Teil zu seinem beruflichen Erfolg bei¹²⁵. Bismarck läßt sie an seinen Sorgen teilhaben, sie äußert ihre Bedenken über seine Wirkung auf die Menschen, die für ihn auch gefährlich werden könnte¹²⁶. Im Gegensatz zu Hetmann akzeptiert Bismarck, daß die Frau an seiner Seite anderer Meinung ist, und versucht, ihr die Motive für sein Handeln verständlich zu machen. In seiner Kritik an der zeitgenössischen Gesellschaft spricht Nietzsche über die Notwendigkeit des Maskentragens, die Authentizität nicht mehr zuläßt¹²⁷. Unter Freunden und in einer guten Ehe sollte aber diese Maske abgelegt werden können¹²⁸. In „Bismarck“ schildert Wedekind eine Beziehung, in der dies realiter möglich zu sein scheint¹²⁹.

Mit seinem letzten Drama negiert Wedekind Nietzsches Liebesideal. In „Herakles“ manifestiert sich erneut eine auf Egoismus und Machtwillen basierende Beziehung¹³⁰. Herakles' Situation ist der Melchiors vergleichbar: Erst nach dem Tod eines geliebten Freundes wird ihnen die zerstörende Macht des Egoismus bewußt. In „Herakles“ führt der Egoismus zum Untergang des Helden. In seinem letzten Drama ist Wedekinds Glaube an die Dominanz des Egoismus im menschlichen Verhalten ungebrochen.

¹²⁵ Vgl. Frank Wedekind: Bismarck. In: Gesammelte Werke. Band 7. S. 79-180. S. 86: So liest sie etwa vor einem Besuch des Kriegsministers Roons dessen Rede noch einmal durch, um ihm etwas „Freundliches“ zu sagen, und möchte ihm auf diese Weise seine Ansichten zu Bismarcks Vorstellungen entlocken. Diese wird sie ihrem Mann dann mitteilen, und Bismarck kann Roons Argumente so während seiner Rede aufgreifen und entkräften.

¹²⁶ Ebd.: „Nun trägst du die Quälerei ins dritte Jahr und nennst dich schon selber den in Deutschland bestgehaßten Mann seiner Zeit. Sind meine schweren Träume da nicht entschuldbar?“

¹²⁷ Dieser Umstand ist für Nietzsche nicht zu ändern, ja sogar erforderlich, vgl. Menschliches, Allzumenschliches. S. 239: „Es ist häufig im Verkehre mit Menschen eine wohlwollende Verstellung nöthig, als ob wir die Motive ihres Handelns nicht durchschauten.“

¹²⁸ Vgl. ebd.: „Mangel an Vertraulichkeit unter Freunden ist ein Fehler, der nicht gerügt werden kann, ohne unheilbar zu werden.“

¹²⁹ Kurz vor dem Auftritt Roons erfolgt eine deutliche Liebeserklärung an seine Frau: „Für sein Weib und seinen König steht ein Edelmann mit dem Leben ein“ (Bismarck. S. 87), ein Verhalten, zu dem keine der anderen Figuren in Wedekinds Dramen fähig sind.

¹³⁰ Vgl. Frank Wedekind: Herakles. In: Gesammelte Werke. Band 7. S. 181-274. Herakles zieht in seinem egozentrischen Bemühen, sich an denjenigen zu rächen, die ihn gedemütigt haben oder dieses auch nur versuchten, eine blutige Spur der Verwüstung hinter sich her. Seinen besten Freund Lichas bringt er um, sein Mißtrauen gegen die ihn umgebenden Menschen läßt die Liebe seiner Frau nicht gedeihen, so daß sie schließlich für den Tod des Helden verantwortlich ist: In ihrem unbedingten Willen, Herakles an sich binden - „Mein Herz steht still. / Doch ward dies Blut durch deines Gatten Pfeil / Und durch der Hydra Gift zum Zauber, ihn / An dich zu ketten, wenn der Rachelustige / In deiner Feindin Armen deiner spottet“ (S. 229) - und Iole aus seinem Herzen verbannen zu wollen - „Mit Gift hab' ich sein Festgewand getränkt, / Dich, Iole, ihm aus der Brust zu bannen!“ (S. 256) -, trinkt Dejanira sein Gewand mit dem Blut des Kentauren Nessos, das sich in die Haut des Helden frißt.

2.2.2. Egoismus und Moral

Mit Wedekinds darstellender Analyse über die Ambivalenz von Egoismus und Liebe korrespondiert in „Frühlings Erwachen“ ebenso die aufklärerische Intention, die unbewußten psychosozialen Mechanismen aufzuzeigen, die die Interaktion zwischen Egoismus und Moral bestimmen. Wedekind negiert wie Nietzsche unegoistisches Verhalten: Jeder Mensch führe nur die Handlungen aus, von denen er sich einen Nutzen verspreche¹³¹. Jede Handlung entspringe aus diesem Gefühl der Selbsterhaltung, sei also egoistisch¹³², und daher sei es gänzlich verfehlt, einzelne Verhaltensweisen als „moralisch“ oder „unmoralisch“ bezeichnen zu wollen. Wedekind teilt Nietzsches These von der „völligen Unverantwortlichkeit des Menschen für sein Handeln und sein Wesen“¹³³ nicht in ihrem vollen Umfang: Er schließt sich nicht Nietzsches Versuch an, durch die Entlarvung traditioneller Werte, von denen die Kritik am Egoismus ein wichtiger Aspekt ist, eine umfassende Umwertung aller Werte einzuleiten.

Das Gespräch zwischen Wendla und Melchior in der fünften Szene des ersten Aktes greift Nietzsches Vorstellung auf, Moral resultiere aus Egoismus. Melchior hinterfragt schrittweise die Motivation Wendlas, armen Leuten Essen, Kleider und Geld zu bringen, bis sie zugibt, daß sie für „mein Leben gern“¹³⁴ zu ihnen geht. Zwar erklärt Wendla, sie könne ja nichts dafür, daß es ihr Freude mache, doch hat sie damit Melchiors Ansicht bestätigt: Der Egoismus – ihr positives Gefühl – ist die Ursache dieser Handlungen. Ein

¹³¹ Lustgewinn herbeizuführen und Gefühle der Unlust zu vermeiden, sei das vornehmliche Ziel, vgl. Menschliches, Allzumenschliches. S. 99: „Wir klagen die Natur nicht als unmoralisch an, wenn sie uns ein Donnerwetter schickt und uns nass macht: warum nennen wir den schädigenden Menschen unmoralisch? Weil wir hier einen willkürlich waltenden, freien Willen, dort Nothwendigkeit annehmen. Aber diese Unterscheidung ist ein Irrthum: Sodann: selbst (sic) das absichtliche Schädigen nennen wir nicht unter allen Umständen unmoralisch; man tödtet z.B. eine Mücke unbedenklich mit der Absicht, bloß weil uns ihr Singen missfällt, man straft den Verbrecher absichtlich [...], um uns und die Gesellschaft zu schützen. [...]. Alle Moral läßt absichtliches Schadenthum gelten bei N o t h w e h r: das heisst wenn es sich um die S e l b s t e r h a l t u n g handelt! Aber diese beiden Gesichtspuncte g e n ü g e n, um alle bösen Handlungen gegen Menschen, von Menschen ausgeübt, zu erklären: man will für sich Lust oder Unlust abwehren; in irgend einem Sinne handelt es sich immer um Selbsterhaltung. Sokrates und Plato haben Recht: was auch der Mensch thue, er thut immer das Gute, das heisst: Das, was ihm gut (nützlich) scheint, je nach dem Grade seines Intellectes, dem jedesmaligen Maasse seiner Vernünftigkeit.“

¹³² Vgl. ebd.: „Der Mensch handelt immer gut“.

¹³³ Ebd. S. 103.

¹³⁴ Frühlings Erwachen (1891). S. 275

moralisches Verdienst kann Melchior darin nicht erkennen: „Und doch sollst du dafür in den Himmel kommen!“¹³⁵

In Wedekinds Brief an Vögtlin vom August 1881 taucht Nietzsches Gedanke von der „belohnenden Gerechtigkeit“¹³⁶ auf. Wedekind äußert die These, der Egoismus veranlasse manche Menschen, Gutes zu tun: Sie empfinden Freude dabei, werden also durch ihr Gewissen für diese Taten belohnt. Für Wedekind stellt sich daher die Frage, ob Menschen, die nicht über ein solches Gewissen verfügen, die also bei der Ausübung „moralisch“ guter Taten keine Freude empfinden, zur Rechenschaft gezogen werden dürfen: „Denn abgesehen von aller Vergeltung hier oder im Jenseits, ist uns doch das Bewußtsein einer nützlichen Handlung, das Gewissen, eine sonst unerschwingliche Belohnung, die wir wohl zu berechnen und zu schätzen wissen. Wenn aber das Gewissen nicht solche Belohnung gewähren kann, wer nicht den inneren Genuß von seinen Wohltaten hat, der verübt auch keine. Wir sagen, er sei ein geiziger, gefühlloser Mensch. Was kann er dafür? – Ich brauche Dir wohl nicht zu erklären, das Geschlechts- und Freundesliebe von vornherein schon nur dem Egoismus entspringen, daß wir nur solchen Menschen, die uns nichts angehen, uneigennützig wohlthätig sein können, wäre nicht das Gewissen.“¹³⁷

Bedingt durch den fragmentarischen Charakter von Wedekinds persönlichen Aufzeichnungen ist nicht eindeutig festzustellen, ob Wedekind diese Sichtweise unabhängig von jeglicher Kenntnis der Philosophie Nietzsches entwickelt hat. Die Ähnlichkeiten zu einem Aphorismus in „Menschliches, Allzumenschliches“ sind allerdings sehr auffallend: „Erstens ist ein Wesen, welches einzig rein unegoistischer Handlungen fähig wäre, noch fabelhafter als der Vogel Phönix; [...] Nie hat ein Mensch Etwas gethan, das allein für Andere und ohne jeden persönlichen Beweggrund gethan wäre; ja wie sollte er Etwas thun können, das ohne Bezug zu ihm wäre, also ohne innere Nöthigung [...] „Man liebt weder Vater, noch Mutter, noch Frau, noch Kind, sondern die angenehmen Empfindungen, die sie uns machen““¹³⁸.

¹³⁵ Ebd.: „So ist es also richtig, was mir nun seit einem Monat keine Ruhe mehr läßt! – Kann der Geizige dafür, daß es ihm keine Freude macht, zu schmutzigen kranken Kindern zu gehen?“

¹³⁶ Menschliches, Allzumenschliches. S. 102: „Wer vollständig die Lehre von der völligen Unverantwortlichkeit begriffen hat, der kann die sogenannte strafende und belohnende Gerechtigkeit gar nicht mehr unter den Begriff der Gerechtigkeit unterbringen; falls diese darin besteht, dass man Jedem das Seine giebt.“

¹³⁷ Briefe. Band 1. S. 29.

¹³⁸ Menschliches, Allzumenschliches. S. 127, das Zitat stammt von Lichtenberg, auf den Nietzsche hier Bezug nimmt.

Wendla ist die figurative Umsetzung dieses Verhaltens. Dies zeigt Melchior, der „Aufopferung“¹³⁹ und „Selbstlosigkeit“¹⁴⁰ als haltlose „Narreteien“¹⁴¹ bezeichnet, der Mensch handelt nicht ohne angemessene Belohnung. Dabei ist es unerheblich, ob diese von „außen“ erfolgt, also durch einen materiellen Wert wie Geld oder Geschenke, oder von „innen“, durch die jeweiligen positiven Gefühle, die bei der Ausübung dieser Handlungen empfunden werden. Die Idee eines altruistisch handelnden Menschen entbehrt der Realität. Die Frage, ob „Gutes“ oder „Schlechtes“ getan wird, ist also lediglich das Ergebnis, wie sehr der Egoismus in dieser Beziehung ausgebildet ist.¹⁴²

Wedekind setzt damit Nietzsches „Schule des Verdachts“¹⁴³ in seinen Dramen um. Keine seiner Figuren zeichnet sich durch besondere moralische Verdienste aus. Diese werden vielmehr allmählich auf egoistische Motive zurückgeführt. Handlungen, die zuerst aus Altruismus zu erfolgen scheinen, sind allein das Resultat der Egozentrik der jeweiligen Person.

In „Tod und Teufel“¹⁴⁴ sucht die Frauenrechtlerin Elfriede von Malchus den aus „Die Büchse der Pandora“ bekannten Mädchenhändler Marquis Casti Piani¹⁴⁵ auf, da in seinem Bordell das junge Mädchen Lisiska arbeitet. Als Motiv für diese Tat führt sie moralische Beweggründe an¹⁴⁶. Ihre scheinbar unegoistische Handlung, die nicht das eigene Wohl,

¹³⁹ Frühlings Erwachen (1891). S. 276.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Vgl. den Brief an Vögtlin vom November 1881 (Briefe. Band 1. S. 34): „Unwürdige Menschheit, wo bleibt Dein Verstand? Einen Blindgeborenen bemitleidest Du seines körperlichen Gebrechens wegen und den Geizhals verdammt Du wegen eines geistigen! Ist das Deine Barmherzigkeit, Deine Nächstenliebe? – Jene Unglücklichen scheltet Ihr Egoisten! – Seid Ihr besser als sie, Ihr Heiligen unter den Menschen? – Laßt Euch den Schafspelz ausklopfen, und überall kommen die gleichen, egoistischen Wölfe heraus! Nun wage mir noch einer, den Stein zu werfen auf seinen Bruder, der unvollkommener als er auf die Welt gekommen ist, ich will ihm heimzünden.“

¹⁴³ So bezeichnet Nietzsche seine Philosophie in der Vorrede zu „Menschliches, Allzumenschliches“ (S. 13): „Man hat meine Schriften eine Schule des Verdachts genannt, noch mehr der Verachtung, glücklicherweise auch des Muthes, ja der Verwegenheit. In der That, ich selbst glaube nicht, dass jemals Jemand mit einem gleich tiefen Verdachte in die Welt gesehn hat, und nicht nur als gelegentlicher Anwalt des Teufels, sondern ebenso sehr, theologisch zu reden, als Feind und Vorförderer Gottes“.

¹⁴⁴ Der Titel erinnert an Hofmannsthal „Der Tor und der Tod“, offensichtlicher ist aber der Bezug zu Albrecht Dürers Kupferstich „Ritter, Tod und Teufel“. Kalcher (vgl. Joachim Kalcher: Perspektiven des Lebens in der Dramatik um 1900. Köln 1980 (Kölner germanistische Studien. Band.14) interpretiert Casti Piani daher als „Ritter für den Kreuzzug des Sinnengenusses“ (S. 301), der eine „Liberalisierung der Sexualmoral“ (S. 301) erreichen will. Diese Idee aufnehmend, deutet Vinçon (1987. S. 221) Elfriede als „Kreuzritterin der bürgerlichen Moral“.

¹⁴⁵ Die Übersetzung des Namens lautet die „heimlich Keuschen“ (Vinçon. ebd.), Malchus ist der Name des Knechts eines Pharisäers.

¹⁴⁶ Vgl. Frank Wedekind: Tod und Teufel. In: Gesammelte Werke. Band 5. S. 1-38. S. 6: Sie verweist auf ihre Mitgliedschaft in dem „Internationalen Verein zur Bekämpfung des Mädchenhandels“, der es sich zur Aufgabe gemacht habe, junge Mädchen vor Menschen wie Casti Piani zu beschützen.

sondern das junger unschuldiger Frauen intendiert, wird von Wedekind als Egoismus entlarvt¹⁴⁷. Ihre eigentliche Motivation, Lisiska wieder zu sich zu nehmen, ist, den Vorwurf der vernachlässigten Aufsichtspflicht abzuwenden. Ihr Altruismus offenbart sich als Egoismus. Ihr Ziel ist weniger, das junge Mädchen zu retten, als ihr eigenes Ansehen.

Elfriede von Malchus psychische Disposition wird von Wedekind durch einen Rückgriff auf Nietzsches Charakteristik des „kleinen Mannes“¹⁴⁸ ironisch erklärt. Der Marquis erkennt, daß Elfriede noch Jungfrau ist, und führt so ihre moralische Entrüstung gegenüber seiner Welt auf unbefriedigte Sexualität zurück¹⁴⁹. Ihr angeblich moralischer Feldzug ist demnach das Ergebnis von Eifersucht, ihr Mitleid mit den „verirrten Schäfchen“ wird als Wollust entlarvt. In „Also sprach Zarathustra“ nimmt Nietzsche diese Argumentation vorweg: „Wenn der grosse Mensch schreit -: flugs läuft der kleine hinzu; und die Zunge hängt ihm aus dem Hals vor Lüsternheit. Er aber heisst es sein ‚Mitleiden‘“,“¹⁵⁰ und in „Jenseits von Gut und Böse“ stellt Nietzsche fest: „Niemand l ü g t soviel als der Entrüstete.“¹⁵¹

In „Der Marquis von Keith“ erweitert Wedekind diese Sichtweise um die von Nietzsche diagnostizierte Eitelkeit des Morallehrers: „Der im Ganzen geringe Erfolg der Morallehrer

¹⁴⁷ Es war ihre Sorglosigkeit, die dazu geführt hat, daß das ihr anvertraute Mädchen mit der Welt Casti Pianis überhaupt in Berührung gekommen ist. Daher ist sie mitschuldig für das Schicksal der damals siebzehnjährigen Lisiska, wie der Marquis erkennt (vgl. ebd. S. 7): „An diesem Unglück waren aber doch, wenn ich recht unterrichtet bin, nur Ihre eigenen Papiere, Bücher und Zeitschriften schuld, die Sie allem Anschein nach vor dem jungen Geschöpf, um dessen Rettung willen Sie augenblicklich hier sind, nicht sorgfältig genug verwahrt hielten?“ Durch die offenerherzigen Schilderungen aus Büchern und Zeitschriften, die Elfriede vor Lisiska nicht versteckt hat, ist das Mädchen erst auf die Idee gekommen, in ein Bordell zu gehen.

¹⁴⁸ Vgl. Also sprach Zarathustra. S. 273.

¹⁴⁹ Elfriede versuche, ihre sexuellen Energien auf eine andere Weise als durch den Geschlechtsakt abzubauen, und sei daher in den Internationalen Verein zur Bekämpfung des Mädchenhandels eingetreten. Wedekind greift hier, wie in „Frühlings Erwachen“, eine Idee von Sigmund Freud auf. Freud bezeichnet die Befriedigung der Sexualität durch Handlungen, die gesellschaftlich akzeptiert sind, als Sublimierung. Auch der Marquis, der geschlechtskrank und so zur Enthaltsamkeit gezwungen ist, sublimiert, durch den Mädchenhandel. Bei ihm hat es jedoch andere Ursachen: „M i c h haben die Stürme des Lebens längst zu einer schauerlichen Einöde gemacht“ (Tod und Teufel. S. 10). Daß sich ausgerechnet ein Mädchenhändler als geschlechtskrank erweist, ist ein typisches Beispiel für Wedekinds grotesken Humor.

¹⁵⁰ Also sprach Zarathustra. S. 273.

¹⁵¹ Friedrich Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse. In: Sämtliche Werke. Band 5. S. 9-244. S. 45: „Und wo nur einer ohne Erbitterung, vielmehr harmlos vom Menschen redet als von einem Bauche mit zweierlei Bedürfnissen und einem Kopfe mit Einem; überall wo Jemand immer nur Hunger, Geschlechts-Begierde und Eitelkeit sieht, sucht und sehn w i l l, als seien es die eigentlichen und einzigen Triebfedern der menschlichen Handlungen; kurz, wo man „schlecht“ vom Menschen redet – und nicht einmal s c h l i m m –, da soll der Liebhaber der Erkenntnis fein und fleissig hinhorchen, er soll seine Ohren überhaupt dort haben, wo ohne Entrüstung geredet wird. Denn der entrüstete Mensch, und wer immer mit seinen eignen Zähnen sich selbst (oder, zum Ersatz dafür, die Welt, oder Gott, oder die Gesellschaft) zerreisst und zerfleischt, mag zwar moralisch gerechnet, höher stehn als der lachende und selbstzufriedene Satyr, in jedem anderen Sinne aber ist er der gewöhnlichere, gleichgültigere, unbeherrschtere Fall. Und Niemand l ü g t soviel als der Entrüstete.“

hat darin seine Erklärung, dass sie zu viel auf Ein Mal wollten, das heisst, dass sie zu ehrgeizig waren: sie wollten allzugern Vorschriften für Alle geben.“¹⁵² Ernst Scholz’ Egozentrik ließ ihn ein Bahnreglement neu festsetzen, im Bewußtsein, daß diese Änderung nur Vorteile bringen würde, doch statt dessen verursachte er den Tod vieler Menschen¹⁵³.

Gegenüber Keith erzählt Scholz von seinem Verhältnis zu einem jungen Mädchen, „dem ersten besten [...] allerniedrigster Herkunft“¹⁵⁴. Die Sichtweise dieses Erlebnisses bestätigt Nietzsches These, daß es keine moralischen Phänomene gibt, sondern nur die „moralische Ausdeutung von Phänomenen“¹⁵⁵. Scholz’ Moral ist eine „beherzte lange Fälschung“¹⁵⁶: Da seine Beziehung zu dem jungen Mädchen aufgrund der Standesunterschiede nicht von Dauer sein konnte, hat er sie großzügig finanziell entschädigt und erweist sich durch diese Tat in seinen Augen als Wohltäter. Mit diesem Verhalten bestätigt Wedekind Nietzsches Ansicht, daß sehr viel Moralität notwendig ist, um unmoralisch zu sein¹⁵⁷: „Ich habe das Mädchen jetzt derart dotiert, daß sie für jeden ihres Standes eine begehrenswerte Partie ist. Sie konnte sich vor Freude über ihre wiedergewonnene Freiheit gar nicht fassen.“¹⁵⁸

Mit Scholz’ Verhalten setzt Wedekind die von Nietzsche beschriebene „gemeinsame Unart [...] alle[r] Moralprediger“¹⁵⁹ um: „der moralische Mensch aber setzt voraus, Das, was ihm

¹⁵² Morgenröte. S. 167.

¹⁵³ Der Marquis von Keith. S. 165f: „Es lag eine beständige Gefahr darin, daß dieses Bahnreglement unmöglich genau respektiert werden konnte. Meine Befürchtungen waren natürlich übertrieben, aber mit jedem Tage sah ich das Unglück näher kommen. Mir fehlt eben das seelische Gleichgewicht, das dem Menschen aus einem menschenwürdigen Familienheim erwächst. – Am ersten Tag nach Einführung meines neuen Reglements erfolgte ein Zusammenstoß von zwei Schnellzügen, der neun Männern, drei Frauen und zwei Kinder das Leben kostete.“ In seiner Erzählung über den Bahnunfall fällt auf, daß er nur seine Gefühle beschreibt und nicht, welche schreckliche Auswirkung sein Handeln für die Hinterbliebenen hatte. Diese egozentrische Einstellung zeigt er auch bei seiner Verlobung: Nicht die Liebe zu dem jungen Mädchen führte zu seinem Entschluß, sie zu heiraten. Er wollte sich auf diese Weise „Zutritt zum Leben“ (ebd. S. 166) verschaffen und sich seine „Lebensfreude nur durch Selbstaufopferung zurückkaufen“ (ebd.). Beide Handlungen erlauben Rückschlüsse auf den starken Egoismus, der Scholz in seinem Denken und Handeln bestimmt. Ich“ ist sein häufigstes Wort.

¹⁵⁴ Ebd. S. 166.

¹⁵⁵ So §108 (S. 92) der „Sprüche und Zwischenspiel“ in „Jenseits von Gut und Böse“.

¹⁵⁶ Der Marquis von Keith. S. 166.

¹⁵⁷ Vgl. hierzu das Kapitel „Was ist vornehm?“ in „Jenseits von Gut und Böse“.

¹⁵⁸ Der Marquis von Keith. S. 166.

¹⁵⁹ Die fröhliche Wissenschaft. S. 553: „Alle Moralprediger, wie auch alle Theologen, haben eine gemeinsame Unart: alle suchen den Menschen aufzureden, sie befänden sich sehr schlecht und es thue eine harte letzte radicale Cur noth. Und weil die Menschen insgesamt jenen Lehren ihr Ohr zu eifrig [...] hingehalten haben, ist zuletzt wirklich Etwas von jenem Aberglauben, dass es ihnen sehr schlecht gehe, auf sie übergegangen: sodass sie jetzt gar zu gerne einmal bereit sind, zu seufzen und Nichts mehr am Leben zu finden und miteinander betrübte Mienen zu machen, wie als ob es doch gar schwer a u s z u h a l t e n sei. In Wahrheit sind sie unbändig ihres Lebens sicher und in dasselbe verliebt und voller unsäglicher Listen und Feinheiten, um das Unangenehme zu brechen und dem Schmerze und Unglücke seinen Dorn auszuziehen.“

wesentlich am Herzen liege, müsse auch Wesen und Herz der Dinge sein.“¹⁶⁰. Von der Richtigkeit seiner Ansichten überzeugt, versucht Scholz, diese seinen Mitmenschen aufzudrängen, und motiviert dies aus seiner moralischen Verpflichtung der Gesellschaft gegenüber: Simba, die Dienerin Annas, will er zum Sozialismus bekehren, indem er ihr einredet, sie werde von ihrer Umgebung ausgenutzt und sei so eine „Märtyrerin der Zivilisation“¹⁶¹. Die Ironie dieser Szene liegt darin, daß auch bei Simba der Egoismus die Moral bestimmt und sie sein Anliegen im Bewußtsein zurückweist, der Sozialismus würde ihr die Teilnahme an diesem Luxus nicht mehr gestatten: „Wann ich an Schampus trink und mich amüsier, so viel ich Lust hab, nachher bin i a Märtyrerin der Zivilisation! [...] Noa, woäßt, ich bin fein net für die Sozialdemokraten. Die san mir z’ moralisch. Wann die amal z’ regieren anfangen, nachher da is aus mit die Champagnersoupers.“¹⁶²

Scholz ist kein Altruist¹⁶³, vielmehr offenbart er sich durch sein Verhalten als ein noch größerer Egoist als Keith. Seine Egozentrik zeigt sich auch in seiner „Liebes“-erklärung gegenüber Anna. Diese ist nicht Resultat von Liebe, sondern das Bekenntnis eines „Verrückten“¹⁶⁴: Als Anna ihn zurückweist¹⁶⁵, entschließt er sich zur Lebensverweigerung und der Einweisung in die Privatanstalt.

„Der Marquis von Keith“ markiert den Höhepunkt von Wedekinds Auseinandersetzung mit dem Egoismus in der Moral. Die weiteren Dramen variieren lediglich die hier geäußerten Thesen, ohne neue Erkenntnisse.

¹⁶⁰ Vgl. Menschliches, Allzumenschliches. S. 27.

¹⁶¹ Der Marquis von Keith. S. 191.

¹⁶² Ebd. S. 191f: „Ich und a Märtyerin der Zivilisation!“ Ich hab ihm g’sagt: Sag du das dena Damen in der Gesellschaft, hab i g’sagt. Die freuts, wanns heißt, sie san Märtyrerinnen der Zivilisation, weils sunst eh nux san! Wann ich an Schampus trink und mich amüsier, so viel ich Lust hab, nachher bin i a Märtyerin der Zivilisation! [...] I dank schön! Sozialdemokratin hätt i können werden! Weltverbesserung, Menschheitsbeglückung, das san so dem seine Spezialitäten.“

¹⁶³ So die Interpretation Högers (1979. S. 116): „Das Grundprinzip, die allegorische Idee, die Scholz darstellt, ist der Altruismus, die Menschenliebe. [...] Das Stück zeigt, daß der Altruismus zum Unglück führt, und zwar ganz konkret am Fall des Eisenbahnunglücks, das aus übertriebener Pflichterfüllung entstanden ist, und ideologisch am Fall Annas, die Scholz zur Geliebten und nicht zur Frau begehrt, weil er eben eine Vorstellung vom höheren ethischen Wert einer Geliebten hat. Wenn Anna denselben Illusionen wie Scholz aufsäße, so kann mann (sic!) sich das Unglück, das aus dieser Verbindung resultieren würde, wohl schon recht plastisch vorstellen. [...] Das Stück vermittelt damit folgende Lebenslehre: Der Dienst am Nächsten, die Liebe zum Nächsten sind negativ zu bewerten. Sie führen immer zum Unglück. Deshalb tut der Altruist, wenn er zu dieser Erkenntnis gekommen ist, am besten, zu resignieren.“¹⁶³

¹⁶⁴ Der Marquis von Keith. S. 213 (Regieanweisungen): „Ich wollte Sie fragen, ob Sie meine G e l i e b t e werden wollen. – Ich kann Sie als Gattin nicht höher verehren, als ich meine Geliebte in ihnen ehren würde.“

¹⁶⁵ Scholz’ Antwort (ebd. S. 214) zeigt sein Unverständnis Anna gegenüber und offenbart erneut seine Egozentrik: „Darin liegt meine Unwiderstehlichkeit! Je weniger Sie für mich empfinden, desto größer und mächtiger wird in mir meine Liebe zu Ihnen, desto näher sehe ich den Augenblick, wo Sie sagen: Ich kämpfte gegen dich mit allem, was mir zu Gebote stand, aber ich liebe dich!“

2.3. Nietzsches „Fluch des Lächerlichen“ und Wedekinds „Fluch der Lächerlichkeit“

Wedekinds „Der Fluch der Lächerlichkeit“ ist exemplarisch für seine Aneignung der Philosophie Nietzsches. Wedekind transferiert Nietzsches „Fluch des Lächerlichen“ aus der dritten „Unzeitgemäßen Betrachtung“ in seine eigene Lebensanschauung und verleiht ihr so eine neue, existenzphilosophische Bedeutung, die inhaltlich mit Nietzsches Begriff vergleichbar ist, jedoch so nicht explizit bei Nietzsche zu finden ist.

In „Schopenhauer als Erzieher“ setzt sich Nietzsche mit der zeitgenössischen Philosophie auseinander. Er kritisiert das Bündnis mit dem Staat, das diese eingegangen sei und so ihre geistige Unabhängigkeit verloren habe¹⁶⁶. Nietzsche sieht in Deutschland eine „Schaar von schlechten Philosophen“¹⁶⁷ wirken, die durch die Dominanz des „staatlich anerkannte[n] Afterdenkerthum“¹⁶⁸ den „Fluch des Lächerlichen“¹⁶⁹ auf sich gezogen haben. Weder diese pointierte Diagnose des geistigen Klimas der akademischen Philosophie noch die daraus resultierende Stilisierung des Außenseiters Schopenhauer zum singulären Vorbild in der Ehrlichkeit und Unabhängigkeit seines Denkens¹⁷⁰ finden das Interesse Wedekinds. Er löst Nietzsches „Fluch des Lächerlichen“ aus dem skizzierten geistigen Umfeld und stilisiert ihn zu einem Charakteristikum um, das wesentlich für das Verständnis von König Nicolo, Karl Hetmann, Klara Hühnerwadel und Simson ist.

¹⁶⁶ Friedrich Nietzsche: Schopenhauer als Erzieher. In: Sämtliche Werke. Band 1. S. 335-427. S. 422 f. „Dem Staat ist es nie an der Wahrheit gelegen, sondern immer nur an der ihm nützlichen Wahrheit, noch genauer gesagt, überhaupt an allem ihm Nützlichen, sei dies nun Wahrheit, Halbwahrheit oder Irrthum. Ein Bündniss von Staat und Philosophie hat also nur dann einen Sinn, wenn Philosophie versprechen kann, dem Staat unbedingt nützlich zu sein, das heisst, den Staatsnutzen höher zu stellen als die Wahrheit. Freilich wäre es für den Staat etwas Herrliches, auch die Wahrheit in seinem Dienste und Solde zu haben; nur weiss er selbst recht wohl, dass es zu ihrem W e s e n gehört, nie Dienste zu thun, nie Sold zu nehmen. Somit hat er in dem, was er hat, nur die falsche „Wahrheit“, eine Person mit einer Larve: und diese kann ihm nun leider auch nicht leisten, was er von der ächten Wahrheit so sehr begehrt: seine eigne Gültig- und Heiligsprechung.“

¹⁶⁷ Ebd. S. 421: „Aber zugegeben dass diese Schaar von schlechten Philosophen lächerlich ist – und wer wird es nicht zugeben? – in wiefern sind sie denn auch s c h ä d l i c h ? Kurz geantwortet: dadurch dass sie die Philosophie zu einer lächerlichen Sache machen. So lange das staatlich anerkannte Afterdenkerthum bestehen bleibt, wird jede grossartige Wirkung zu einer wahren Philosophie vereitelt, oder mindestens gehemmt und zwar durch nichts als durch den Fluch des Lächerlichen, den die Vertreter jener grossen Sache sich zugezogen haben, der aber auch die Sache selber trifft.“

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Vgl. ebd. S. 347: Nietzsche spricht von der „unnachahmlichen Unbefangenheit und Natürlichkeit, wie sie Menschen haben, die in sich zu Hause und zwar in einem sehr reichen Hause Herren sind“ und später von „Wahrheit“ (S. 354) und „Ehrlichkeit“ (ebd.), während „rings [...] ein Dunst von falschen Meinungen, von Anpassung, von halben Zugeständnissen, von schonendem Verschweigen, von irrthümlicher Ausdeutung“ (ebd.) herrscht.

Wedekinds „Fluch der Lächerlichkeit“ markiert einen demütigenden Seelenzustand seiner Figuren, der dem Höhepunkt ihres Leidens in einer Verhöhnung der Summe ihres Lebens entspricht, das Ende der Qualen jedoch ebenso antizipierend vorwegnimmt. In „König Nicolo“¹⁷¹, dem Drama, in dem der „Fluch der Lächerlichkeit“ erstmals explizit erwähnt wird, erfolgt dieser in der Konfrontation des verbannten Königs, der sich als Schauspieler seinen Lebensunterhalt verdienen muß, mit seinen Zuschauern. Der Versuch, sich als Darsteller in Tragödien zu profilieren, scheitert, weil die Zuschauer nicht die Wahrheit in Nicolos pathetischem Hadern über sein Schicksal erkennen, sondern seine Aussagen als Bestandteil einer „Karikatur eines wirklichen Königs“¹⁷² auffassen und auf sein Selbstbekenntnis mit „wilde[m] Gelächter“¹⁷³ reagieren. Nicolos Fluch der Lächerlichkeit resultiert in dieser Szene also aus einem Kommunikationsdefizit. Wedekind spitzt Nicolos spezifischen Fluch der Lächerlichkeit zu einer finalen Konfrontation mit König Pietro zu. Nicolos als Königs-Parodie und „Charakterkomik“¹⁷⁴ mißverstandene Gewissensqualen sollen schließlich auch seinen Nachfolger erfreuen, der aber allmählich Nicolos wahre Identität erkennt und den bereits verbannten König zu einem neuerlichen Exil verurteilt. Diese lächerlich-absurde Situation führt zu Nicolos tödlichem Zusammenbruch: „Sonst beschließe ich meinen unseligen Kampf mit der Welt noch im Narrentum und belade dich auf Lebenszeit mit dem gräßlichsten aller Flüche, mit dem Fluch der Lächerlichkeit“¹⁷⁵.

Nietzsches These, in einer von dem „Fluch des Lächerlichen“ charakterisierten Philosophie sei die Entwicklung eines „großen Gedankens“ nicht mehr möglich¹⁷⁶, greift Wedekind in der Urfassung von „Die Büchse der Pandora“ und insbesondere in „Karl Hetmann“ auf und erweitert sie zu einer gesamtgesellschaftlichen Perspektive. Hetmanns Versuch, mit seiner

¹⁷¹ In „Was ich mir dabei dachte“ (S. 430) führt Wedekind als Gründe für die Entstehung des Dramas den Mißerfolg von „Der Marquis von Keith“ an: „Das Ergebnis meiner Empfindung über die Verhöhnung, die der Marquis von Keith bei seiner Aufführung in Berlin erfuhr. M. v. Keith hatte ich vollkommen auf den Dialog gestellt. Der Dialog war Wort für Wort mißverstanden worden. Meine Absicht war nun, ein Stück zu schreiben, in dem der Dialog gar keine Rolle spielt und durch dessen Schlichtheit, Gradlinigkeit jedes Mißverständnis ausgeschlossen sei. Die Mißerfolge von König Nicolo erkläre ich mir dadurch, daß die Titelrolle für die heutigen deutschen Schauspieler viel zu anstrengend ist, daß der heutige Schauspieler nicht über das schauspielerische Können verfügt, das zur Bewältigung der Rolle notwendig ist.“ Durch diesen Kommentar deutet die Wedekind-Forschung „König Nicolo“ als autobiographisches Schlüsselstück, vgl. Fritz Hagemann: Essay über Frank Wedekinds Schauspiel König Nicolo oder So ist das Leben. In: Carolinum 37 (1971). S. 11-16, S. 11f., der es als „Bekenntnisdrama“ und „Künstlertragödie“ charakterisiert.

¹⁷² Frank Wedekind: König Nicolo oder So ist das Leben. In: Gesammelte Werke. Band 4. S. 99-187. S. 153.

¹⁷³ Ebd. S. 151.

¹⁷⁴ Ebd. S. 153.

¹⁷⁵ Ebd. S. 296. Dies spricht Nicolo zu seiner Tochter Anna. Da König Pietro seinen Vorgänger unmittelbar vor dessen Tode begnadigt, wird der Fluch der Lächerlichkeit so beseitigt.

¹⁷⁶ Vgl. Schopenhauer als Erzieher. S. 352.

„Philosophie der Schönheit“¹⁷⁷ die Beseitigung gesellschaftlicher Mißstände herbeizuführen, scheitert ebenso wie Lulus Intention, mit ihrer unverstellten Natürlichkeit und ihrer idealistischen Liebesauffassung das patriarchalische Eheverständnis aufzubrechen.

Die Figuren Wedekinds, die der Fluch der Lächerlichkeit trifft, verbindet, daß sie sich in einem Umfeld bewegen müssen, in dem die Verstellung – Nietzsches Notwendigkeit des Maskentragens –, zum alleinigen Prinzip des Handelns geworden ist. Dies erfährt auch Klara in Wedekinds parodistischem Sittengemälde „Musik“¹⁷⁸, die nach einer Abtreibung, einem Gefängnisaufenthalt und dem Tod ihres Kindes in dem mit „Der Fluch der Lächerlichkeit“ betitelten Schlußbild selbst nicht mehr zum Suizid fähig ist¹⁷⁹, und deren

¹⁷⁷ Durch dessen Charakteristik als ehrlich gemeint und von zeitgenössischen akademischen Lehren unabhängig spielt Wedekind auf Nietzsches Analyse der Philosophie Schopenhauers in „Schopenhauer als Erzieher“ an.

¹⁷⁸ Vgl. Was ich mir dabei dachte. S. 434: „Musik“ ist kein Schlüsselstück, wie mir mit bewußter Böswilligkeit vorgeworfen wird, sondern eine Charakterstudie. Die Rolle der Klara Hühnerwadel ist die Karikatur einer Heroine und darf nicht als sentimentaler Schmachtlappen gespielt werden, wie das bei den Erstaufführungen in Nürnberg, München und Berlin geschah. „Musik“ ist eine sehr leichte Arbeit, aber künstlerisch das Modernste, was ich geschrieben habe. Was mir künstlerisch vorschwebte, ist so getroffen, daß ich nicht das kleinste Wort daran ändern möchte. Dem Stoff habe ich mich so gegenüber gestellt, wie sich Degas seinen Ballerinen, wie sich der moderne Porträtist seinem Objekt gegenüberstellt. Diese kaltherzige Karikatur ist mir eigentlich zuwider. Aber der Stoff, den ich in „Musik“ behandle, schien mir gar keine andere Behandlungsweise zu vertragen. Hätte ich den Stoff ernster auffassen wollen, dann hätte ich das Beste daran verdorben. Die Schauspielerinnen, die die Klara Hühnerwadel bis jetzt gespielt haben, gefielen sich darin, dem Publikum meine Absichten nach Kräften zu unterschlagen, mich dem Publikum als einen Dummkopf hinzustellen, der mit Hintertreppeneffekten arbeitet und sich ruhig auf die Tatsache zu verlassen, daß die Rolle der Klara Hühnerwadel auch durch die verkehrteste Darstellung einfach nicht umzubringen ist.“ Der Titel hätte Wedekind die Chance geboten, sich ausführlich mit Nietzsches Vorstellungen über die Erneuerung des Dramas durch die Kunst Wagners auseinanderzusetzen. Doch Nietzsches diesbezügliche philosophische Konzeption wird weder in diesem Drama noch in anderen Stücken thematisiert. Dies resultiert schon aus Wedekinds Abneigung gegenüber Wagners Opern, die er als philosophisch überfrachtet empfunden hat, vgl. den Brief Wedekinds an seine Mutter vom 6. Mai 1886 (Briefe. Band 1. S. 145): „Daß Dich bei Deiner schönen Züricherfahrt Wagners Walküre nicht besonders angesprochen hat, finde ich begreiflich. Das ist eben auch so ein Kunstgenuß, der eigentlich keiner ist, sondern im besten Fall Gelegenheit giebt zu einem tiefen ästhetischen Studium. Das Werk enthält ja unzweifelhaft viele großartige, fast übermenschliche Schönheiten, die aber nur demjenigen aufgehen, der sich ganz in den Wagnerischen philosophischen und künstlerischen Ideenkreisen zurechtgefunden hat, während die wahre reine Kunst doch gerade das naive Gemüth direkt, unmittelbar erfassen sollte“. Eine Kritik an Wagner oder dessen Opern ist „Musik“ aber nicht. Diese erfolgte bereits in „Der Kammersänger“. Auf die in „Musik“ enthaltene Gesellschaftskritik weist Wedekind in der Vorrede „Mutter und Kind“ hin, die er dem Drama in dem ersten Abdruck in der Zeitschrift „Morgen“ (Juni 1907) voranstellt. Wedekind kritisiert hier scharf den §218 des deutschen Strafgesetzbuches, der in „Musik“ kaum verschlüsselt als §812 zitiert wird und durch den Klara ins Gefängnis kommt. Der angebliche Schutz des ungeborenen Lebens sei ein Machtmittel der patriarchalischen Gesellschaft zur Unterdrückung der Frau: „In meinem Sittengemälde Musik habe ich darzulegen versucht, daß der Mann, der allein für die bestehenden Gesetze verantwortlich ist, mit dem §218 nicht etwa das entstehende Leben zu schützen sucht, sondern daß es ihm mit der Androhung von fünf Jahren Zuchthaus lediglich darauf ankommt, dem heranwachsenden jungen Weibe die selbständige körperliche und geistige Entwicklung unmöglich zu machen, daß es ihm lediglich darauf ankommt, die Eingeweide des weiblichen Körpers als eine Domäne männlichen Unternehmensgeistes strafrechtlich einzulegen“ (zitiert nach: Kutscher. Band 2. S. 252).

¹⁷⁹ Vgl. Musik. S. 103: „Mir war noch übrig, in meinem Unglück verhöhnt zu werden! Das irdische Denken reicht nicht bis zu dem Gedanken aus, daß es solche Qualen gibt! [...] Kein Selbstmord mehr!“

Schicksal durch eine gutgemeinte Geste ihrer Mutter noch verhöhnt wird¹⁸⁰. Im Gegensatz zu Klara erfährt Wedekinds Simson nach dem gewaltsamen Verlust seines Augenlichts den Fluch der Lächerlichkeit in Form eines demütigenden Rollentausches¹⁸¹, kann diesen aber am Ende durch eigene Kraft beseitigen¹⁸². Simson erreicht bei Wedekind die Erfüllung seines Lebens, die Hetmann versagt bleibt¹⁸³.

„Der Fluch des Lächerlichen“ ist der Gedanke Nietzsches, den Wedekind am stärksten zugunsten einer eigenen philosophisch-dramatischen Anschauung verändert hat. Daß er dabei nicht auf die Quelle hingewiesen hat – „Schopenhauer als Erzieher“ – ist nicht auf Wedekinds Bücherlisten zu finden und wird auch nicht in den persönlichen Aufzeichnungen erwähnt – ist ein Beleg für Wedekinds bewußte Verschleierung seiner geistigen Ursprünge, schmälert aber nicht die Originalität von Wedekinds spezifischer Auslegung der Nietzsche-Formulierung.

¹⁸⁰ Klaras Mutter macht dem Literaten Lindekuh, der Klara zu helfen versucht hat, Vorwürfe und dankt Reißner, der für Klaras Schicksal verantwortlich ist, als Wohltäter ihrer Tochter.

¹⁸¹ Frank Wedekind: Simson oder Scham und Eifersucht. In: Gesammelte Werke. Band 6. S. 221-312. Der einst mächtige Held, vor dem sich die Philister (!) fürchteten, ist durch Delila seiner Kräfte beraubt und muß als Sklave für sie arbeiten: „Durch meine Blindheit sind wir so vertauscht, / Daß ich das Weib bin, und daß du der Mann bist. [...] / Blind weiß ich nicht, wie ich auf andre wirke. / Drum brauch' ich Liebe, brauch' Geborgenheit. / Was Millionen Weiber schweigend leiden, / Das leid' jetzt ich. Ich schäme mich, Delila“ (S. 261). Wedekind zeigt hier das Wechselverhältnis von Mann und Frau in der bürgerlichen Gesellschaft auf und bedient sich dabei des Schicksals eines antiken Helden. Simson wird durch seine Blindheit in eine dienende Rolle gedrängt und benötigt zur Bestätigung der eigenen Person die Liebe und Geborgenheit der Frau an seiner Seite. Das Bewußtsein der Scham bei dem zur Frau gewordenen Mann Simson resultiert aus der Erfahrung der weiblichen Unterdrückung, die der seiner Freiheit beraubte Held empfindet.

¹⁸² Durch seine wiedergewonnene Stärke bringt er den Tempel zum Einsturz und tötet seine Feinde.

¹⁸³ Wedekind gestaltet den Fluch der Lächerlichkeit in diesem Drama in einer doppelten Form, die durch den Zirkusdirektor Cotrelly herbeigeführt wird: Zuerst wird Hetmanns Lehre lächerlich gemacht, indem Cotrelly diese in einer zu den Ansichten Hetmanns gänzlich konträren Formulierung zusammenfaßt: „Sie wollen [...] die Unberührtheit des – des jungen Weibes als – als Verachtung der Selbstvergötterung – wieder in Mode bringen“ (Karl Hetmann. S. 263), anschließend wird Hetmann verhöhnt: Er soll als „dumme[r] August“ (ebd.) engagiert werden. Hetmanns Zusammenzucken, ein Zeichen der Verzweiflung, wird von Cotrelly als komödiantisches Ausdrucksmittel gedeutet, das „uns jeden Abend einen tobenden Beifallssturm“ (ebd.) bringen wird. Da der Zirkusdirektor dieses Zusammenzucken als Hetmanns Markenzeichen entwickeln und so seinen Konkurrenten, der mit einem musikalisch begabten Schimpansen mehr Zuschauer anlockt, übertrumpfen möchte, würde der Fluch der Lächerlichkeit Hetmann sein ganzes Leben anhaften. Um dies zu verhindern, bringt sich Hetmann um. Er wird nicht rehabilitiert, seine Philosophie wird von Launhart gewinnbringend ausgebeutet, und sein Tod zur Steigerung der Verkaufszahlen benutzt.

2.4. Kritik am Christentum – „Die Zensur“ & „Die Jungfrau“

Wedekind hat in seiner Kritik an der Religion, insbesondere der zeitgenössischen institutionalisierten Kirche und des Christentums nicht die Radikalität von Nietzsches Religionskritik angestrebt. Seine Kritik ist von Beginn an sachlicher, resultiert aber ebenso aus persönlichen Erfahrungen mit der zeitgenössischen Kirche, wie die intensive Auseinandersetzung mit der Religion in „Die Zensur“ und „Die Jungfrau“ beweist. Wedekinds frühes Interesse an der Sexualität mußte ihn bald zur Opposition zur kirchlichen Sexuallehre führen, insbesondere zu deren Leibfeindlichkeit. In dieser frühen Phase seines Schaffens wird die Erotik oft zur Ersatzreligion stilisiert, spöttisch-ironisch wie im Gedicht „Unterm Apfelbaum“¹⁸⁴ oder als gesellschaftliche Utopie wie in dem dramatischen Fragment „Das Sonnenspektrum“¹⁸⁵ (ab 1893). Während die Sexualität eines der zentralen Themen in Wedekinds Werk ist, nimmt seine Kritik an der Kirche und der Religion keinen vergleichbar großen Raum ein.

Im Gegensatz zu Nietzsche hat Wedekind die Religion nicht abgelehnt. Zwar bezeichnet er sich in den Briefen an Vögtlin als „Atheist“¹⁸⁶, doch ist dies in erster Linie als eine Selbststilisierung zu verstehen. Sie erfolgt vor dem Hintergrund der Philosophie des bürgerlichen Atheisten Schopenhauers. Wedekind will durch seinen Atheismus demonstrieren, daß er als eigenständiger Denker seine Ideen unabhängig von der zeitgenössischen Kirche entwickelt. Die lebenslange Beschäftigung mit religiösen Begriffen und christlichen Vorstellungen und Wedekinds Plädoyer für einen aufgeklärten Religionsglauben widersprechen der Charakterisierung als Atheisten.

¹⁸⁴ Frank Wedekind: Unterm Apfelbaum. In: Gesammelte Werke. Band 1. S. 61f: Die Ballade schildert aus der Sicht eines namenlosen Ich-Erzählers, der das junge Mädchen Lischen beobachtet, wie sie mit nackten Füßen eine Leiter zum Äpfelpflücken hinaufsteigt. Am Ende der Leiter liegt der Ich-Erzähler, der so unter den Rock Lischens schauen kann und den Anblick, der sich ihm bietet, vor allem die sonnendurchflutete „Mitte“ zum „flimmernden Heiligenschein“, zu „Brot“ und „Wein“ stilisiert, an dem er „nippen“ möchte. Am Ende werden die Gebete des „Sünders“ erhört: „Tief in die Kissen gebettet, / Wurden der kindlichen Bitte zum Lohn / Leib und Seele gerettet.“

¹⁸⁵ Dieses „Idyll aus dem modernen Leben“ stellt der gesellschaftlichen Unterdrückung der Frau in der Ehe eine idealisierte Form eines Bordells als bessere Welt gegenüber, die die These Casti Pianis in „Tod und Teufel“ vorwegnimmt, daß eine sexuelle Gleichstellung von Mann und Frau nur in der Prostitution möglich ist, da hier der Mann um die Sexualität der Frau werben und dafür bezahlen muß, aber eben auch abgewiesen werden kann.

¹⁸⁶ Briefe. Band 1. S. 32 (Brief vom November 1881).

Wedekind hat nur wenige philosophische Aspekte von Nietzsches Religionskritik übernommen. Nietzsches historische Kritik, durch die historische Forschung seien zentrale Lehren des Christentums als bloße Annahmen relativiert worden, wie z.B. die Geltung des Mythos, auf dem das alte Testament wesentlich aufbaue¹⁸⁷, findet sich nicht bei Wedekind. Ebenso berücksichtigt er nicht die genealogische Kritik und Nietzsches Annahme, das Christentum sei durch politische Situationen entstanden, die inzwischen überholt seien, und habe dadurch seine Berechtigung verloren¹⁸⁸. Statt dessen hat er Nietzsches Gegenüberstellung von Religion als einer überkonfessionellen Idee und dem Christentum als einer Form der institutionalisierten Kirche übernommen. Nietzsche lehnt beides ab: Die Moral und die Religion gehören für ihn zur „Psychologie des Irrtums“¹⁸⁹. In „Der Antichrist“ spricht er sich offen für eine Abschaffung des Christentums aus¹⁹⁰. In seiner Einstellung zur Religion geht Nietzsche noch über Schopenhauer hinaus, da dieser ihr die Funktion einer Volks-Metaphysik zugesteht¹⁹¹. Nietzsche erklärt, „noch nie [habe] eine Religion, weder mittelbar noch unmittelbar, weder als Dogma noch als Gleichnis, eine Wahrheit enthalten“¹⁹². Diese negative Einschätzung übernimmt Wedekind nicht. Aber er teilt Nietzsches Kritik am Christentum und setzt wesentliche Aspekte dieser in „Die Zensur“ um. An die von Nietzsche geforderte Abschaffung dieser Religion denkt er aber nicht und

¹⁸⁷ Vgl. weiterführend: Johannes Figl: Dialektik der Gewalt. Nietzsches hermeneutische Religionsphilosophie. Düsseldorf 1984. S. 254ff.

¹⁸⁸ Vgl. Friedrich Nietzsche: Zur Genealogie der Moral. In: Kritische Studienausgabe. Band 5. S. 267-287: Die entscheidende Ursache für die Entstehung des Christentums ist, so Nietzsche, im „Ressentiment“ (S. 270) zu sehen, d.h. den aus der Ohnmacht der Schwachen gegenüber den Mächtigen entstehenden Wunsch nach Rache, der schließlich zum „Sklavenaufstand der Moral“ (S. 268) führte und im Christentum zur Theologie wurde.

¹⁸⁹ Friedrich Nietzsche: Götzen-Dämmerung. In: Sämtliche Werke. Band 6. S. 55-164. S. 95: „Die Moral und Religion gehört ganz und gar unter die P s y c h o l o g i e d e s I r r t h u m s : in jedem Falle wird Ursache und Wirkung verwechselt; oder die Wahrheit mit der Wirkung des als wahr G e g l a u b t e n verwechselt; oder ein Zustand des Bewusstseins mit der Ursächlichkeit dieses Zustandes verwechselt.“

¹⁹⁰ Friedrich Nietzsche: Der Antichrist. In: Sämtliche Werke. Band 6. S. 165-254. S. 254: „Todkrieg gegen das Laster: das Laster ist das Christenthum: [...] Lasterhaft ist jede Art Widernatur. Die lasterhafteste Art Mensch ist der Priester: er l e h r t die Widernatur. Gegen den Priester hat man nicht Gründe, man hat das Zuchthaus. [...] Man soll die „heilige“ Geschichte mit dem Namen nennen, den sie verdient, als verfluchte Geschichte; man soll die Worte „Gott“, „Heiland“, „Erlöser“, „Heiliger“ zu Schimpfworten, zu Verbrecher-Abzeichen benutzen.“

¹⁹¹ Vgl. Die Welt als Wille und Vorstellung. Band II. Erster Teilband. Kapitel 17: „Über das metapyhsische Bedürfnis des Menschen“.

¹⁹² Menschliches, Allzumenschliches. S. 110: „Denn aus der Angst und dem Bedürfnis ist eine jede geboren, auf Irrgängen der Vernunft hat sie sich in's Dasein geschlichen; sie hat vielleicht einmal, im Zustande der Gefährdung durch die Wissenschaft, irgend eine philosophische Lehre in ihr System hineingelogen, damit man sie später darin vorfinde: aber diess ist ein Theologenkunststück, aus der Zeit, in welcher eine Religion schon an sich selber zweifelt. Diese Kunststücke der Theologie, welche freilich im Christenthum, als der Religion eines gelehrten, mit Philosophie durchtränkten Zeitalters, sehr früh schon geübt wurden, haben auf jenen Aberglauben vom sensus allegoricus hingeletet, noch mehr aber die Gewohnheit der Philosophen [...], alle die Empfindungen, welche sie in s i c h vorfanden, als Grundwesen des Menschen überhaupt zu behandeln und somit auch ihren eigenen religiösen Empfindungen einen bedeutenden Einfluss auf den Gedankenbau ihrer System zu gestatten.“

zeigt mit „Simson“ die Notwendigkeit einer religiösen Fundierung eines Lebensentwurfes auf. Der vollständig areligiöse Mensch ist für Wedekind keine lebensfähige Alternative.

Die Auseinandersetzung mit der Religion beginnt wieder mit „Frühlings Erwachen“, wird aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht als eigenständiger Bereich behandelt. Vielmehr erfolgt sie vor dem Hintergrund der Kritik an den Bildungsphilistern. Als ein Beispiel für das typische Halbwissen des Bildungsphilisters wird Pastor Kahlbauch mit seinen mangelhaften Bibelkenntnissen dargestellt. Die Tugend des christlichen Mitleids, von Nietzsche heftig attackiert, ist bei ihm nicht zu finden, wenn er Moritz' Selbstmord verurteilt. Über diesen Aspekt kommt aber Wedekinds Religionskritik nicht hinaus.

Der Schluß des Dramas verdeutlicht die Unterschiede zwischen Wedekind, der sich nicht von der Religion lossagen will, und den areligiösen Vorstellungen Nietzsches: Auf Melchior's Frage an den Vermummten Herrn „Glauben Sie an Gott?“¹⁹³, erfolgt zwar die ausweichende Antwort „Je nach Umständen“¹⁹⁴, doch beinhaltet diese Aussage keine Absage, sondern vielmehr nur die Zurückweisung des religiösen Absolutheitsanspruches. Ganz ohne Religion will Wedekind Melchior nicht in die neue Welt entlassen.

In „Die Büchse der Pandora“ geht Wedekind nur im Gespräch zwischen Schwarz und Lulu im ersten Akt auf die Religion ein. Eine intensive Auseinandersetzung erfolgt auch in diesem Drama nicht. Mit Lulu zeigt Wedekind lediglich die Möglichkeit auf, ohne Religion zu leben¹⁹⁵. Lulus Antwort „Ich weiß es nicht“¹⁹⁶ auf die Frage des Malers „Glaubst Du an einen Schöpfer?“¹⁹⁷ soll nicht ihr Unwissen zeigen, sondern ihre Unabhängigkeit von bürgerlichen Werten. Auf die Frage nach der Religion – eine Anspielung auf die Gretchen-Frage –, antwortet Lulu zusätzlich mit „Lassen Sie mich. – Sie sind verrückt.“¹⁹⁸ Damit verurteilt sie Schwarz' Bigotterie als Zeichen des Wahnsinns.

In „Der Marquis von Keith“ wird die Religion nur als Teil von Wedekinds Moralkritik erwähnt. Wedekind nimmt hier auf Nietzsches These Bezug, das Geld sei zu einem „neuen

¹⁹³ Frühlings Erwachen (1891). S. 301.

¹⁹⁴ Ebd.

¹⁹⁵ Um Lulus Wesen, das ihm völlig fremd ist, verstehen zu können, stellt der Maler ihr einige Fragen, die sich auf die gängigen Begriffe der bürgerlichen Vorstellungswelt beziehen, etwa ob sie die Wahrheit sagen könne, eine Seele habe und noch Jungfrau sei.

¹⁹⁶ Die Büchse der Pandora (1894). S. 175.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Ebd.

Götzen“¹⁹⁹ geworden. Scholz’ Überlegung – „Ich habe mich schon allen Ernstes gefragt, ob nicht mein ungeheurer Reichtum vielleicht der einzige Grund meines Unglücks ist“²⁰⁰ – weist Keith „empört“²⁰¹ zurück: „Das ist Gotteslästerung!“²⁰² Nietzsche spricht vom beherrschendem „Gott im Golde“²⁰³. Der Materialismus, von Wedekind durch das Geld symbolisiert, hat den Glauben an jede Form von Transzendenz abgelöst. Das Geld ist zum Gott der Gesellschaft geworden, der allein das Handeln bestimmt: „und was man ehemals „um Gottes willen“ tat, tut man jetzt um des Geldes willen, das heißt um dessen willen, was jetzt am höchsten Machtgefühl und gutes Gewissen giebt.“²⁰⁴ Mit diesem neuen „Brecheisen der Macht“²⁰⁵ ist es nun möglich, die eigenen Überzeugungen auch gegen Widerstand durchsetzen zu können. Christliche Werte haben in dieser Gesellschaft ihren ursprünglichen Sinn verloren, wie Keiths Umdeutung religiöser Begriffe deutlich macht: „Sünde ist eine mythologische Bezeichnung für schlechte Geschäfte.“²⁰⁶ Die Religion eignet sich, ebenso wie die Kunst, nur noch zum schönen Schein und hat ihre eigentliche Funktion verloren.

Eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Religion setzt erst mit „Die Zensur“ (1908) und dem dramatischen Fragment „Die Jungfrau“ aus dem gleichen Jahr ein. In beiden Werken stützt sich Wedekind auf Nietzsches These von der Bevormundung des Menschen durch die Kirche. Nietzsche vollzieht in „Der Antichrist“ eine umfassende Religionskritik, deren einzelne Aspekte sich in Wedekinds „Die Jungfrau“, „Die Zensur“ und in dem Notizbuch 38 nachweisen lassen. Hier notiert Wedekind unter dem Stichwort „Paulus“ „falsche Religion“, ohne dies jedoch näher auszuführen. Auch Nietzsche behauptet, Paulus habe die christliche Religion verfälscht. Schon der Begriff „Christentum“ sei ein

¹⁹⁹ Also sprach Zarathustra. S. 62.

²⁰⁰ Der Marquis von Keith. S. 167.

²⁰¹ Ebd.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Morgenröte. S. 180: „D a n a e u n d G o t t i m G o l d e. - Woher diese unmässige Ungeduld, welche jetzt den Menschen zum Verbrecher macht, in Zuständen, welche den entgegengesetzten Hang besser erklären würden? Denn, wenn Dieser falsches Gewicht gebraucht, Jener sein Haus anbrennt, nachdem er es hoch versichert hat, ein Dritter am Prägen falschen Geldes Antheil nimmt, wenn drei Viertel der höheren Gesellschaft dem erlaubten Betrüge nachhängt und am schlechten Gewissen der Börse und der Speculation zu tragen hat: was treibt sie? Nicht die eigentliche Noth, es geht ihnen nicht so ganz schlecht, [...] aber eine furchtbare Ungeduld darüber, dass das Geld sich zu langsam häuft und eine ebenso furchtbare Lust und Liebe zu gehäuften Gelde drängt sie bei Tag und bei der Nacht. In dieser Ungeduld und dieser Liebe aber kommt jener Fanatismus des Machtgelüsts wieder zum Vorschein, welcher ehemals durch den Glauben, im Besitz der Wahrheit zu sein, entzündet wurde, [...] dass man daraufhin wagen konnte, m i t g u t e m G e w i s s e n unmenschlich zu sein. [...] Die Mittel des Machtgelüsts haben sich verändert, aber der selbe Vulcan glüht noch immer, die Ungeduld und die unmässige Liebe wollen ihre Opfer.“

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Also sprach Zarathustra. S. 62.

²⁰⁶ Der Marquis von Keith. S. 171.

Mißverständnis, denn das „Evangelium“ s t a r b am Kreuz.²⁰⁷ Mit Paulus²⁰⁸, dem „Gegensatz-Typus zum „frohen Botschafter“²⁰⁹, beginne die verzerrte Wirklichkeitsdarstellung²¹⁰, die Nietzsche unter dem Stichwort „Fehler des Spiegels“²¹¹ zusammenfaßt.

Wedekind greift in „Die Jungfrau“ die These von der verzerrten Wirklichkeitsdarstellung auf und konkretisiert sie. Nietzsche spricht allgemein vom „Hass gegen das Natürliche“²¹², Wedekind spezifischer von der „Schlechtigkeit der Nacktheit“²¹³ und meint damit die Erotik. Richtet sich Nietzsches Kritik an der Kirche vor allem gegen die kirchlichen Würdenträger und insbesondere gegen Paulus, greift Wedekind das Gleichnis vom Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies auf, das er als Theodizee²¹⁴ deutet. Wie Nietzsche stellt er bei der Kirche ein Bedürfnis nach Macht fest, das durch die Erziehung des Menschen zur geistigen Unfreiheit durch religiöse Gebote und einen umfassenden Wertekodex gesichert werden soll. Die Schlange erhält bei Wedekind eine zentrale Bedeutung. Wie in „Also sprach Zarathustra“ ist sie ein Symbol der Klugheit.

²⁰⁷ Der Antichrist. S. 211: „Was von diesem Augenblick an „Evangelium“ heisst, war bereits der Gegensatz dessen, was e r gelebt: eine „s c h l i m m e Botschaft“, ein D y s a n g e l i u m. Es ist falsch bis zum Unsinn, wenn man in einem „Glauben“ an die Erlösung durch Christus das Abzeichen des Christen sieht: bloss die christliche P r a k t i k , ein Leben so wie der, der am Kreuze starb, es l e b t e , ist christlich. Heute noch ist ein s o l c h e s Leben möglich, für g e w i s s e Menschen sogar nothwendig: das echte, das ursprüngliche Christenthum wird zu allen Zeiten möglich sein...“

²⁰⁸ Ebd. S. 216: „S e i n Bedürfnis war die M a c h t ; mit Paulus wollte nochmals der Priester zur Macht, - er konnte nur Begriffe, Lehren, Symbole brauchen, mit denen man Massen tyrannisiert, Heerden bildet. – Was allein entlehnte später Muhamed dem Christenthum? Die Erfindung des Paulus, sein Mittel zur Priester-Tyrannie, zur Heerden-Bildung, den Unsterblichkeits-Glauben – das heisst die Lehre vom „Gericht.“

²⁰⁹ Ebd. S. 215f: „das Genie im Hass, in der Vision des Hasses, in der unerbittlichen Logik des Hasses. W a s hat dieser Dysangelist Alles dem Hasse zum Opfer gebracht! Vor allem den Erlöser: er schlug ihn an sein Kreuz. Das Leben, [...] die Lehre, der Tod, der Sinn und das Recht des Evangeliums – Nichts war mehr vorhanden, als dieser Falschmünzer aus Hass begriff, was allein er brauchen konnte. Nicht die Realität, nicht die historische Wahrheit!“

²¹⁰ Der Antichrist. S. 181: „Weder die Moral noch die Religion berührt sich im Christenthume mit irgendeinem Punkte der Wirklichkeit“. Eine reine „Fiktions-Welt“ (ebd.) entstehe, die ihre Wurzel im „H a s s gegen das Natürliche“ (ebd.) habe, weil sie an ihr leide.

²¹¹ Menschliches, Allzumenschliches. S. 126: „Bevor wir diesen Zustand in seinen weiteren Folgen uns vorlegen, wollen wir es doch uns eingestehen, dass der Mensch in diesen Zustand nicht durch seine „Schuld“ und „Sünde“, sondern durch eine Reihe von Irrthümern der Vernunft gerathen ist, dass es der Fehler des Spiegels war, wenn ihm sein Wesen in jedem Grade dunkel und hassenswerth vorkam“.

²¹² Der Antichrist. S. 181.

²¹³ Frank Wedekind: Die Jungfrau. Schauspiel in x Akten. In: Gesammelte Werke. Band 9. S. 179-204. S. 199.

²¹⁴ Ebd. S. 198: „Die ganze Geschichte vom Sündenfall ist nichts anderes, als eine Theodizee, eine Antwort auf die Frage: wie kommt das Unglück in diese Welt? Eben ist erzählt worden, daß und wie Gott die Welt und den Menschen geschaffen hat. Nun ist es auch schon allerhöchste Zeit, die Frage nach dem Ursprung des Übels zu beantworten, da die Stellung Gottes sonst gleich von Anfang an erschüttert wäre. Gott hat das seinige getan zur Verhütung des Unheils durch sein Verbot, vom Baum der Erkenntnis zu essen. Der Mensch läßt sich durch die Schlange verführen. Dadurch ist als Widersacher Gottes die Schlange eingeführt.“

Im Gegensatz zu Nietzsche ist jedoch nicht der Biß der Schlange entscheidend, sondern ihre Aufforderung, den Apfel der Erkenntnis zu essen: „Ihre Prophezeiung über das Erkennen von Gut und Böse geht genau in Erfüllung. Damit ist gleich von Anbeginn die Klugheit (Vernunft) als Gegensatz Gottes festgestellt, und zwar aufgrund der Tatsache, daß sie g o t t ä h n l i c h ist und deshalb für g l e i c h w e r t i g mit Gott gehalten werden kann.“²¹⁵ Der eigentliche Sinn des Sündenfalls ist für Wedekind, den Menschen vor Gebrauch seines Verstandes zu warnen: Die Vernunft, symbolisiert durch die Schlange, fordert den Menschen zum eigenständigen Denken, zur Emanzipation auf. Durch den Gebrauch seines Verstandes, mit dem er die religiösen Gebote hinterfragt, kann sich der Mensch Gott, der Religion und damit auch dem Einfluß der Kirche entziehen. Um dies zu verhindern, wird in dem Gleichnis vom Sündenfall die Klugheit, an sich eine positive Eigenschaft, durch den Kontext zu einer negativen. Wie Nietzsche wirft Wedekind der Kirche eine „vollständige Umkehr der Wirklichkeit“²¹⁶ vor, auch für ihn resultiert dieses Vorgehen aus dem Machtanspruch der Kirche²¹⁷.

„Die Zensur“ vertieft diese Thematik vor dem Hintergrund eigener Erfahrungen²¹⁸. Wedekind benutzt das Gespräch zwischen Buridan²¹⁹ und Dr. Prantl²²⁰, um seine

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Das Schicksal von Adam und Eva zeigt die Auswirkungen des Ungehorsams gegenüber den Geboten, die Wedekind mit dem Gesetz gleichsetzt. Nur der „Glaube an Gott und Gehorsam gegenüber dem Gesetz“ (S. 199) führt „zu Vertrauen, zu Behaglichkeit und zum Lebengenuß [...]. Die fortgesetzt freie Erkenntnis, die Herrschaft der Klugheit, das Urteil von Fall zu Fall sind gleichbedeutend mit Mißtrauen, Unsicherheit und Ruhelosigkeit“ (ebd.).

²¹⁸ Da „Die Büchse der Pandora“ immer noch nicht freigegeben wird, antwortet Wedekind mit einem neuen Drama, in dem er diesen Aspekt thematisiert, vergeblich, wie das Motto des Dramas zeigt. Wedekind zitiert den Oberregierungsrat von Glasenapp: „Wenn sich der Wedekind einbildet, daß wir ihm seines Einakters „Die Zensur“ wegen „Die Büchse der Pandora“ freigeben, dann täuscht er sich gewaltig.“ Die Intention, sich mit diesem Stück für eine Freigabe von „Die Büchse der Pandora“ auszusprechen, führt auch dazu, daß hier keine explizite Kritik an der staatlichen, sondern an der kirchlichen Zensur erfolgt. Kutscher (Band 3. S. 45) verweist auf den Einwand von Pater Dr. Expeditus Schmidt, mit dem Wedekind über die Möglichkeiten dieser Figur sprach. Schmidt kritisierte, daß Prantls Stellung als Sekretär jedes realen Hintergrunds entbehre. Da Wedekind gleichzeitig seine Erfahrungen des Ehelebens einbringt, wurde „Die Zensur“ als Kritik an der ihn angeblich einengenden Ehe und an seiner Frau Tilly gedeutet. Wedekind hatte die neunzehnjährige Tilly in Karl Kraus' Aufführung von „Die Büchse der Pandora“ (1905) kennengelernt, in der sie die Lulu spielte, und war begeistert: „ich muß Dir sagen, wie hoch ich mich beglückt fühle, daß ich Dich sehen und kennen lernen durfte. Daß das Publikum mein abscheuliches Stück ohne Dein kluges und zugleich madonnenhaftes Spiel nicht so geduldig hingenommen hätte, darüber besteht für mich nicht der geringste Zweifel“ (Briefe. Band 2. S. 143). Am 1. Mai 1906 erfolgt die Eheschließung. Ein Wagnis, da der 41 Jahre alte Wedekind bisher das Alleinleben gewohnt war und in Tilly zudem eine ausgeprägt selbstbewußte Frau vorfand. Daß sich Wedekind in seinen Dramen zwar für die starke Frau einsetzt, mit dieser im eigenen Leben aber Schwierigkeiten hat, deutet ein Abschnitt aus Tilly Wedekinds Autobiographie an: „In diesen Jahren stimmte Frank oft einen wahren Hymnus auf mich an. Ich sei das herrlichste Geschöpf auf Erden! Aber ebenso wie man von ihm in alle Himmel gehoben wurde, konnte er einen schon am nächsten Tag in den tiefsten Abgrund stürzen. [...] Ich konnte ein überströmendes Gefühl der Liebe für ihn empfinden, wenn ich seine große Güte bemerkte. Aber ich glaube, er hatte Angst, sich oft von dieser Seite zu zeigen. Er fürchtete, ich könnte es ausnützen und

Vorstellung von der Notwendigkeit einer moderneren christlichen Religion darzustellen. Erneut greift er auf Nietzsches These von der Bevormundung des Menschen durch die Kirche zurück. Prantl rechtfertigt das Verbot der „Pandora“ mit der „Schädigung der sittlichen Empfindungen“²²¹, trotz Buridans Einwand: „In Norddeutschland hat durch die Darstellung meiner „Pandora“ meines Wissens keine Seele Schaden genommen.“²²²

Konträr zu „Der Antichrist“ spricht sich Wedekind nicht für eine Abschaffung der institutionalisierten Religion aus: „Auf jeden Fall kenne ich nichts Bedauernswürdigeres auf dieser Welt als einen Dummkopf, der nicht an Gott glaubt! [...] Ohne Religion könnte

ihm auf der Nase herumtanzen. [...] Durch seine Strenge erreichte er nur, daß ich anfang, ihn zu fürchten wie einen unbittlichen Lehrer und Erzieher“ (Tilly Wedekind: Lulu. Die Rolle meines Lebens. München 1969. S. 88). Vor diesem Hintergrund erscheint „Die Zensur“ auch als eine sehr offene Auseinandersetzung mit den erfahrenen Schwierigkeiten. Wedekind versucht, beiden Seiten gerecht zu werden. Das Autobiographische ist zwar der Ausgangspunkt des Stückes, zum Selbstzweck wird es aber nicht. Um die Befürchtungen zu zerstreuen, daß Tilly ihn behindert, stellt Wedekind der ersten Buchausgabe von 1908 einen fiktiven Brief an seine Frau voran, in dem er sich für ihre Inspiration in den bisherigen zwei Jahren ihres Zusammenlebens bedankt (vgl. „Was ich mir dabei dachte“. S. 435). Kutscher (Band 2. S. 42) weist durch die Vorarbeiten nach, daß das Drama als „Ich-Drama“ angelegt gewesen sei. Wedekind überschrieb die einzelnen Abschnitte mit: „1. Tilly gegen mich; 2. Ich gegen den Pater; 3. Ich gegen sie.“ „Was ich mir dabei dachte“ (S. 435) bestätigt die autobiographischen Bezüge, jedoch mit deutlicher Ironie: „Hätte ich das Kind beim rechten Namen nennen müssen wollen, dann hätte ich den Einakter: „Exhibitionismus“ nennen müssen oder Selbstporträt. Die Kritik hatte mir vielfach den Vorwurf gemacht, daß sich meine Dramen mit meiner eigenen Person beschäftigen. Ich wollte dartun, daß es sich der Mühe lohnt, meine Person auf die Bühne zu bringen.“ Durch Wedekinds Kommentare wird auch dieses Drama als „Schlüsselstück“ interpretiert, doch verstellt dies Wedekinds Intention den Zugang. Diese grundsätzliche Problematik der Forschung faßt Pankau zusammen: „Das Dilemma der Wedekind-Forschung zwischen den Extrempunkten biographischer Verzerrung und abstrakt-begrifflicher Entleerung der Werksubstanz zeigt sich an der Rezeptionsgeschichte des Einakters „Die Zensur“ besonders deutlich“ (Johannes G. Pankau: Exhibitionismus und Scham. Zur Problematik der Ich-Konstitution in Wedekinds „Die Zensur“. In Pharus I. S. 289-310. S. 289).

²¹⁹ Der Name der männlichen Hauptfigur bezieht sich auf den französischen Philosophen Jean Buridan (um 1300-1358), der in seiner Ethik die Probleme der Willensfreiheit analysiert und in einem Gleichnis verdeutlicht: Ein Esel verhungert zwischen zwei völlig gleichen und gleich weit entfernten Heubündeln, da er von beiden stark angezogen wird. Auf Wedekinds Buridan angewandt, bedeutet dies, daß er sich zwischen der „Sinnlichkeit“ (Kadidja), und dem „Geist“ (seiner Arbeit als Schriftsteller) nicht entscheiden kann. Der Ausgang des Gleichnisses nimmt auch den Ausgang von Wedekinds Drama vorweg. Die Deutung von „Die Zensur“ als autobiographisches Drama übersieht aber die Gesellschaftskritik des Dramas, vgl. hierzu: Kutscher (Band 3. S. 46): „Der Dramatiker ist zum Literaten geworden und erörtert sein eigenes Schaffen. Die „Zensur“ ist [...] ein bitteres Fazit des Verhältnisses zu seinen Nächsten, ein schmerzlicher Ausdruck der Verzweiflung über seine Kunst.“

²²⁰ Weidl erläutert, daß der Münchner Professor für Philosophie Karl von Prantl (1820-1888) die Buridan-Anekdote in dem vierten Band seiner „Geschichte der Logik des Abendlandes“ (1870) behandelt (vgl. Anmerkungen zu „Die Zensur“. In: Frank Wedekind: Werke in zwei Bänden. Hrsg., mit Nachwort und Anmerkungen versehen von Erhard Weidl. München 1990. Band 1: Gedichte und Lieder. Prosa. Frühlingserwachen und die Lulu-Dramen. Band 2: Der Kammersänger. Der Marquis von Keith. König Nicolo. Karl Hetmann. Tod und Teufel. Musik. Die Zensur. Oaha. Der Stein der Weisen. Schloß Wetterstein. Franziska). Ulrike Sattel bemerkt, daß Wedekinds Prantl den Namen des päpstlichen Legaten Thomas Cajetan trägt, der als Kardinal Luther auf dem Reichstag zu Augsburg (1518) zur Unterwerfung unter die katholische Amtskirche zwingen sollte (Ulrike Sattel: Studien zur Marktabhängigkeit der Literatur am Beispiel Frank Wedekinds. Diss. Kassel 1976. S. 190).

²²¹ Die Zensur. S. 123.

²²² Ebd.

ich nicht leben.“²²³ Seine Intention gilt einer aufgeklärten Religion. Buridan wird von Wedekind als Übermensch gestaltet, den Nietzsche als Weiterentwicklung des Freigeistes auffaßt. Wedekind überträgt nur eine Eigenschaft des Übermenschen auf Buridan: Aufgrund seines überlegenen Intellectes darf der Übermensch sich seine eigenen Regeln geben, die nicht immer mit den geltenden Gesetzen übereinstimmen müssen²²⁴. Die philosophische Differenziertheit von Nietzsches Begriff ist für Wedekind in diesem Zusammenhang nicht von Interesse. „Die Zensur“ entsteht zudem in einer Phase seines Schaffens, in der die erste intensive Auseinandersetzung mit dem Übermenschen²²⁵ bereits beendet ist.

In der argumentativen Gestaltung dieses Gespräches orientiert sich Wedekind an Nietzsches Prinzip der Redlichkeit²²⁶. Nietzsche verwendet diesen Begriff, der in Kants „Metaphysik der Sinne“ ex negativo benutzt wird²²⁷, als Charakteristik für seine Philosophie, die sich von der zeitgenössischen philosophischen Gelehrsamkeit unterscheiden soll. Die Redlichkeit versteht er als „intellectuales Gewissen“, ein Gewissen hinter dem Gewissen, das keine Norm, sittlichen Wert oder Gesetz übernehmen soll, ohne sie vorher auf ihre Berechtigung überprüft zu haben. Eine „intellektuelle Sauberkeit“²²⁸ und „Wahrhaftigkeit“²²⁹ soll das Denken leiten. Vor diesem Hintergrund ist Buridans Verhalten redlich: „Soll ich mich deshalb im Widerspruch mit meiner Überzeugung setzen? Soll ich mit klarstem Bewußtsein unecht, unaufrichtig, unwahr werden, damit die Menschen an meine Aufrichtigkeit glauben?“²³⁰ Wie Zarathustra²³¹ kann er nicht gegen sein intellektuelles Gewissen verstoßen.

²²³ Ebd. S. 127 und S. 132.

²²⁴ Diese Intention Buridans, mit dem Verstand die Gebote der Religion zu hinterfragen, weist Prantl zurück: „Die Religion ist nicht Sache der Vernunft! Die Religion ist Sache des Herzens!“ (S. 127).

²²⁵ Vgl. die Ausführungen zu „Die Büchse der Pandora“ bis „Karl Hetmann“ in Kapitel 3.

²²⁶ In „Morgenröte“ wird sie von Nietzsche als „werdende Tugend“ (S. 275) bezeichnet: „Man beachte doch, dass weder unter den sokratischen, noch unter den christlichen Tugenden die Redlichkeit vorkommt: diese ist eine der jüngsten Tugenden, noch wenig gereift, noch oft verwechselt und verkannt, ihrer selber noch kaum bewusst, - etwas Werdendes, das wir fördern oder hemmen können, je nachdem unser Sinn steht.“

²²⁷ Zur zentralen Bedeutung dieses Begriffes in der Philosophie Nietzsches vgl. Gerd-Günther Graus Erläuterungen zum Stichwort „Redlichkeit, intellektuelle“ in: Henning Ottmann (Hrsg.): Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar 2000. S. 308-309.

²²⁸ Die fröhliche Wissenschaft. S. 600: „Man sieht, was eigentlich über den christlichen Gott gesiegt hat: die christliche Moralität selbst, der immer strenger genommene Begriff der Wahrhaftigkeit, die Beichtväter-Finheit des christlichen Gewissens, übersetzt und sublimiert zum wissenschaftlichen Gewissen, zur intellektuellen Sauberkeit um jeden Preis.“

²²⁹ Also sprach Zarathustra. S. 133.

²³⁰ Die Zensur. S. 124.

²³¹ Also sprach Zarathustra. S. 312: „Wo meine Redlichkeit aufhört, bin ich blind und will auch blind sein. Wo ich aber wissen will, will ich auch redlich sein, nämlich hart, streng, eng, grausam, unerbittlich.“

Konträr zu Nietzsches areligiösem Übermenschen ist Buridan an einer Erneuerung der Religion interessiert. Wedekinds spezifische Religionsauffassung wird in einer wichtigen Formulierung deutlich: die „Wiedervereinigung von Kirche und Freudenhaus im sozialistischen Zukunftsstaat.“²³² Eine ausführliche Darstellung über die genauen Dimensionen dieser Vorstellung gibt es aber weder in „Die Zensur“ noch in anderen Werken²³³, sie läßt sich nur auf indirektem Wege erschließen. Buridans Kritik an der Leibfeindlichkeit der christlichen Lehre nimmt Bezug auf Nietzsche. Für ihn ist die Leibverachtung Ausdruck einer kranken und untergehenden Kultur. Seine Kritik am Christentum richtet sich gegen einen Moralismus, der die Sinnlichkeit negiert²³⁴ und so eine Spaltung des menschlichen Wesens in Leib und Geist vollzieht²³⁵.

²³² Die Zensur. S. 132. Mit dieser Idee Buridans, die Prantl zitiert, will dieser ihm Gotteslästerung nachweisen, was der Schriftsteller heftig bestreitet, indem er darauf verweist, daß dieses Wort von ihm weder geschrieben noch gesprochen worden sei. Schröder-Zebrella (S. 16) deutet diese Szene zurecht als gutes Beispiel für die dialektische Ironie Wedekinds: Wedekind läßt einen Vorwurf seiner Kritiker in einem von ihm geschaffenen Zensor aussprechen und versucht, ihn dann zu widerlegen. Buridans Behauptung, er habe dies in keiner seiner Arbeiten geschrieben, ist hinsichtlich Wedekinds Werk durchaus richtig, denn nur in einem Brief an den Nietzsche-Experten Georg Brandes taucht diese Formulierung auf: „Das Thema, das ich in „Zensur“ behandeln wollte, war der Exhibitionismus oder die Schamlosigkeit. [...] Dabei war es mir darum zu tun, dem Publikum einen Stoff mundgerecht zu machen, der mir seit langer Zeit vorschwebt, den ich aber bis jetzt noch nicht zu behandeln wagte: Die Wiedervereinigung von Kirche und Freudenhaus im sozialistischen Zukunftsstaat“ (Brief vom 10. Januar 1909. Zitiert nach: Klaus Bohnen (Hrsg.): Frank Wedekind und Georg Brandes. Unveröffentlichte Briefe. Euphorion 72 (1978). S. 106-119. S. 113).

²³³ Bevor Buridan aber seine religiösen Anschauungen weiter ausführen kann, findet ihr Gespräch durch das zufällige Erscheinen Kadidjas ein abruptes Ende. Ihr zufälliges Auftreten deutet Prantl als von Buridan bewußt herbeigeführte Szenerie der Verführung, die ihn endgültig auf die Seite des Schriftstellers ziehen soll, und zieht sich mit der Warnung zurück, daß Buridan Gott nicht versuchen solle. Die letzten Worte des Dramas „Er läßt seiner nicht spotten! – Er läßt sich nicht versuchen! O Gott! – O Gott, wie unergründlich bist du...“ (Die Zensur. S. 140) beziehen sich auf diese Warnung. Kutscher (Band 3. S. 45) rügt dieses zufällige Auftreten Kadidjas: Es „wirkt als verwunderlicher Zufall und ist doch äußerlich für die Handlung entscheidend, sogar für den Moment bedeutend. Soll das Ironie des Schicksals sein, listiger und erfolgreicher als die des Ironikers, so bleibt es jedenfalls Absicht.“ Daß dies keine dramatische Hilflosigkeit des Autor ist, zeigt der Aufbau der Szene: Um den Zensor versöhnlich zu stimmen, hat ihm Buridan seine „Todesschauer-Anleitung“ in die Hand gedrückt, in der die Sinnlichkeit durch die Formulierung „Jeder bringt seinen ärgsten Feind mit zur Welt“ der christlichen Interpretation folgend, als etwas Negatives dargestellt wird. Buridans Text widerspricht an dieser Stelle seiner Überzeugung, um so eine Freigabe seiner „Pandora“ zu erreichen. Dieses taktische Manöver wird aber vereitelt, womit sich der Autor Wedekind von seiner männlichen Hauptfigur distanziert: „In diesem entscheidenden Moment schlägt der Autor Wedekind seinem Autor Buridan dieses falsche Argument durch Kadidjas plötzliches Auftreten aus der Hand“ (Schröder-Zebrella. S. 48).

²³⁴ Morgenröte. S. 80f: „Die christliche Interpretation des Leibes. – Was immer nur von dem Magen, den Eingeweiden, dem Herzschlage, den Nerven, der Galle, dem Samen herkomme – alle jene Verstimmungen, Entkräftungen, Überreizungen, die ganze Zufälligkeit der uns so bekannten Maschine! – Alles das muss so ein Christ wie Pascal als ein moralisches und religiöses Phänomen nehmen, mit der Frage, ob Gott oder Teufel, ob gut oder böse, ob Heil oder Verdammnis darin ruhen! Oh über den unglücklichen Interpreten! Wie er sein System winden und quälen muss! Wie er sich selber winden und quälen muss, um Recht zu behalten!“

²³⁵ Diesen „Verächtern des Leibes“ ist in „Also sprach Zarathustra“ eine Rede gewidmet, in der Nietzsche aufzeigt, daß auf diese Weise auch die Seele negiert werde. Zarathustra verweist auf das Kind, das diese Trennung noch nicht kennt, und fordert dazu auf, dieses Verhalten nachzuahmen: „„Leib bin ich und Seele“ – so redet das Kind. Und warum soll man nicht wie die Kinder reden? [...]. Der Leib ist eine grosse Vernunft, [...] Werkzeug deines Leibes ist auch deine kleine Vernunft, [...] Das schaffende Selbst schuf sich Achten und

Wedekind folgt Nietzsche in seiner Kritik an der christlichen Leibfeindlichkeit, geht aber über diesen hinaus. Während Nietzsche diese nur feststellt, versucht Wedekind, durch die Einbeziehung der Erotik die Verachtung des Leibes im Christentum zu überwinden. Das Freudenhaus ist in diesem Zusammenhang ein Symbol für eine lebensbejahende Erotik. Vor dem Hintergrund dieser religiösen Auseinandersetzung wird auch der Untertitel des Dramas verständlich²³⁶. Wenn Wedekind „Die Zensur“ als Theodizee bezeichnet, ist dies dahingehend zu verstehen, daß er die ungerechtfertigte Zensur des Eros durch die Kirche²³⁷ aufheben²³⁸, gleichzeitig durch die Idee einer Vereinigung von Heiligkeit (Kirche) und Erotik (Bordell) eine Erneuerung der christlichen Religion herbeiführen will.

Wedekind vollzieht eine Umwertung christlicher Werte: Die in seinen Augen falsche Theodizee soll so beseitigt und der Eros als zum Leben unerläßlich akzeptiert werden. Im Gegensatz zu seinen frühen Anschauungen wie z. B. in „Unterm Apfelbaum“ ist die Sinnlichkeit keine Ersatzreligion mehr. Vielmehr, und daher verwendet Wedekind einen religiösen Begriff als Untertitel, muß sie in die christliche Religion integriert werden. Diese angestrebte Versöhnung zwischen Eros und Religion ist bei Nietzsche nicht zu finden.

Verachten, es schuf sich Lust und Weh. Der schaffende Leib schuf sich den Geist als eine Hand seines Willens“ (S. 39).

²³⁶ Kutscher (Band 3. S. 46) erkennt diesen Zusammenhang nicht: „Der nachträgliche Untertitel „Theodizee“ soll wohl die Stimmung des einsamen, in sich gewendeten Dichters bezeichnen, ist aber nicht gerechtfertigt“. Aufschlüsse über die Intention Wedekinds gibt Schröder-Zebrella (S. 51): „Wedekinds Rechtfertigung also zielt auf einen ‚guten Gott‘, in dessen Allmacht Gutes und Böses, Vernunft und Sinnlichkeit, der Geist und die Schlange gehört. In diesem Sinne ist der Untertitel zu verstehen: Wedekind will die falsche Theodizee der Kirche durch ihre wörtlich zu nehmende Umkehrung ersetzen.“ Leider wird nicht näher ausgeführt, was sie mit „wörtlich zu nehmender Umkehrung“ meint. Auch Medicus spricht von einer Versöhnung von in der christlichen Lehre bisher nicht vereinbarter Begriffe: „Die sicherlich präventive Bezeichnung des Einakters als Theodizee erlangt von der angestrebten Balance her ihren Sinn. Denn die Bezeichnung Theodizee zielt auf die Aufhebung des symbolischen Namens Buridan, wie auf die Aufhebung von Ironie und Melancholie letztlich selbst. [Wedekind wendet] in ‚Zensur‘ diese Frage auf den Gegensatz von Geist und Sinnlichkeit, Vernunft und Glauben und deren apostolischer Synthetisierung an. Es geht also um die Aporien des metaphysischen Gegensatzes von Gut und Böse. Als Gegensätze von Leib und Seele, Sein und Schein stellen sie sich Wedekind; für ihre Versöhnung ist das Wort Gottes unabdingbar. Wo keine Tollheit ist, dort lebt Gott“ (Thomas Medicus: „Die große Liebe“. Ökonomie und Konstruktion der Körper im Werk von Frank Wedekind. Marburg/Lahn 1982. (Reihe Métro. Band 11). S. 234).

²³⁷ Die Bibel führt als Grund für die Bestrafung von Adam und Eva ihre Hybris an. Das Versprechen der Schlange „Dann werdet Ihr wie Gott sein“ ist ihr Motiv, den Apfel zu essen. Die christliche Auslegung erweitert diese Szene um die Erotik: Eva, durch die Schlange verführt, verführt Adam, diesen zu essen. Eva, die Personifikation der Sinnlichkeit, wird als das Böse hingestellt, die den passiv agierenden Adam bewußt ins Unglück stürzt. An der Vertreibung aus dem Paradies ist somit die Frau, als Verkörperung des Eros, aktiv beteiligt, was wiederum die „Verteufelung“ der Sexualität beinhaltet. Dieser Vorgang kann als Zensur bezeichnet werden.

²³⁸ So auch Vinçon (1987). S. 225.

In „Franziska“ (1912) greift Wedekind diese Thematik ein weiteres Mal auf. Die Überwindung der Leibfeindlichkeit des Christentums wird im vierten Akt szenisch dargestellt. Wedekind verdeutlicht seine Anschauungen in zwei allegorischen, fragmentarisch vorgetragenen Mysterienspielen²³⁹. Im Unterschied zu Nietzsches pessimistischer Deutung der Griechen in „Die Geburt der Tragödie“ wird in einer modernisierten Aufführung der St. Georg-Legende²⁴⁰ die Sinnenfreude und Naturnähe der Antike betont, durch die Wedekind die Erotik in ein erneuertes Christentum integrieren will²⁴¹.

Wedekind verschmilzt Elemente der antiken und christlichen Mythologie in Form eines Passionsspiels miteinander²⁴². Prantls Vorwurf der Gotteslästerung gegenüber Buridan greift Wedekind auf, wendet ihn dieses Mal aber auf die Erotik an: „Nacktheit treibt zur Raserei. / Wenn du nackt zur Schau dich stellst, / Lästerst du die Schöpfung Gottes“²⁴³. Nachdem dieses Mysterienspiel abgebrochen wurde, unternimmt Veit Kunz einen zweiten, aber ebenso erfolglosen Versuch der Versöhnung von Antike und Christentum²⁴⁴.

Die symbolische Zusammenstellung von zentralen Figuren der Antike und des Christentums (Adam, Noah, Simson, Sokrates, Platon und Aristoteles) verdeutlicht die von Wedekind angestrebte Erneuerung der christlichen Religion. Simson, der den Tatmenschen Nietzsches verkörpert, dient als Mittler. Für die Erotik, durch Helena verkörpert, scheint aber in diesem erneuerten Christentum kein Platz mehr zu sein, denn Franziska wird von Simson zurückgelassen. Aufgrund der fragmentarischen Darstellung dieses Mysterienspiels ist nicht zu beantworten, ob dieser Schluß als Ironie oder als Absage an die Hoffnung von „Die Zensur“, Erotik und Christentum vereinen zu können, zu verstehen ist.

²³⁹ Eine ausführliche Deutung der beiden Mysterienspiele findet sich in: Elke Auster Mühl: Frank Wedekinds *Franziska* – ein weiblicher Faust? In: Dazwischen. Zum transitorischen Denken in Literatur- und Kulturwissenschaft. Festschrift für Johannes Andereg zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Andreas Härter, Edith Anna Kunz und Heiner Weidmann. Göttingen 2003. S. 79-100. S. 90ff.

²⁴⁰ Vgl. ebd.

²⁴¹ Frank Wedekind: *Franziska*. In: Gesammelte Werke. Band 6. S. 101-217. *Franziska*, in einem „mittelalterlichen Frauenkleid“ (S. 175), erscheint mit einem nur spärlich bekleideten Kind, einem Symbol der unverstellten Sinnenfreude. Der Dialog mit ihrer „Schwester“ (S. 179) Gisind wird unterbrochen von der Zensur, verkörpert von einem Drachen mit Hunde- und Schweinskopf.

²⁴² Er orientiert sich in der Beschreibung der Theaterkulisse präzise an dem Tizian-Gemälde „Himmlische und irdische Liebe“, das auf dem Erstdruck von „Franziska“ als Umschlagbild benutzt wurde, vgl. Auster Mühl (2003). S. 91.

²⁴³ Mit diesen Worten klagt die Zensur Franziska an.

²⁴⁴ Simson begibt sich in die Unterwelt, um Helena, von Franziska gespielt, zu retten. Nachdem er das Angebot erhalten hat, von „all meiner Sündenstrafe loszukommen“ (S. 199), läßt er sie zurück: „Ich gebe Helena den Abschiedskuß, ich empfehle sie der freundlichen Obhut meines Höllenfreundes Perseus und dann folgen wir einträglich, Adam, Noah, die drei Erzväter, ich, im Verein mit Sokrates, Platon und Aristoteles in ein schöneres Dasein“ (ebd.).

2.5. Staatsphilosophie – Wedekinds utopischer Freudenstaat und Nietzsches Aristokratismus

Wedekind hat sich neben den gängigen Themen der Philosophie Nietzsches wie Kunst, Moral, Religion und dem Übermenschen ebenso mit dessen Konzeption eines neuen Staates befaßt, doch sind die Überlegungen zu diesem Thema nicht in Form eines abgeschlossenen Werkes veröffentlicht worden. Das in diesem Zusammenhang wichtige Romanprojekt „Die große Liebe“, zu dem bisher keine kritisch philologische Untersuchung vorliegt, ist Fragment geblieben. In Wedekinds Notizbüchern finden sich zwar Teilaspekte des geplanten Romans, die finale Konzeption ist aber nicht genau zu erschließen, da die Struktur während der Ausarbeitung grundlegend verändert wurde. Während der 24 Jahre, in denen er sich mit dieser Thematik beschäftigt, kommt Wedekind schließlich zu Anschauungen, die gänzlich konträr zu denen in der Anfangsphase sind. Zu dem Umkreis von „Die große Liebe“ gehört ferner das Drama „Karl Hetmann“ und das Romanfragment „Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen“ (1895).

Kutscher und Medicus haben versucht, die von Wedekind hinterlassenen Notizen zu ordnen und Entstehungsgeschichte und Inhalt²⁴⁵ aufzuzeigen, kommen dabei aber zu widersprüchlichen Ergebnissen²⁴⁶. Mit Sicherheit kann lediglich festgestellt werden, daß

²⁴⁵ Kutscher (Band 2. S. 130ff) gibt auch die Kapiteleinteilung wieder: Nach den ersten drei Kapiteln mit Kinderheim, Mädchenanstalt und Auslese sollte im vierten die Erfahrung der Pubertät gezeigt werden. Beginnend mit Kapitel 5 wollte Wedekind die Besonderheiten des Staates beschreiben. Zentral sind hier zwei Feiern, das „Frühlingsfest“ und die „Herbstfeier“ (Kapitel 7). Dazwischen plante Wedekind einen Abschnitt über „Prostitution, mütterliche Freundin, alte Frau, Mentor und Kupplerin“, die inhaltlichen Dimensionen beschreibt Kutscher mit der „Liebesmarkt als Kampf ums Dasein.“ Die nächsten Kapitel sind mit „Gebärdenanstalt“, „Auswahl der Knaben“, „Acht Tage im Tempel. Auslese und Noviziat. Übung: Exekution einer Schwangergewordenen“, „Der Knabe als Hausfreund. Wahre Liebe“, „Frühlingsfest. Weitere Funktionen“, „Letzte Herbstfeier im Tempel“, „Schwangerschaft infolge des Frühlingsfestes. Im Freudenhaus“, „Gang ins Knabenheim. Frena, die ihren Geliebten wählt“ überschrieben. Die Kapitel 16 bis 18 wiederholen die Themen Herbstfeier, Knabenauswahl und Frühlingsfest, das letzte, wohl aber nicht als Schluß gedacht, heißt „Geburtsstätte, Geburtshain“, die nun achtzehnjährige Hidalla bekommt einen Sohn namens Edgar.

²⁴⁶ Kutscher (ebd.) vermutet, daß „Die große Liebe“ nicht ausgearbeitet wurde, weil Wedekind seine „erotomanische Phase“ überwunden habe. Angesichts der Konzeption der Handlung in den Notizbüchern 38 bis 42 ist aber Medicus' These überzeugender, daß Wedekind den Stoff noch einmal aufgegriffen hat, um ihn unter neuen Aspekten endgültig zu behandeln. Die Arbeit an dem Drama „Karl Hetmann“ kam jedoch dazwischen und führte dazu, daß Wedekind „Die große Liebe“ nicht mehr abschließt. „Die Zensur“ deutet Medicus als abschließendes Resümee. Als neuesten Beitrag zu „Mine-Haha“ vgl. Ortrud Gutjahr: Mit den Hüften denken lernen? Körperrituale und Kulturordnung in Frank Wedekinds „Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen“. In: Sigrid Dreiseitel/Hartmut Vinçon (Hrsg.): Kontinuität – Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1913-1918). Tagungsband mit den Beiträgen zum internationalen Symposium der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind an der FH Darmstadt im Oktober 1999. Darmstadt 2001 (Wedekind-Lektüren. Band 2). S. 33-73.

Wedekind vor dem Hintergrund zeitgenössischer Vorstellungen der Lebensreform und der Reformpädagogik eine ambitionierte Staatsutopie plant, in denen ausführlich kultische Rituale, denen des Orients und der Germanen vergleichbar²⁴⁷, geschildert werden. Zusätzlich sollen Ideen von Plato, Aristoteles und Heliot einfließen, ebenso die Geschichtsschilderungen von Mommsen und Burckhardt, der ein Freund Nietzsches gewesen ist. In den Notizbüchern ist das zentrale Thema ein Kult der Wollust und des Todes, der die Überwindung von Todesfurcht durch Ertragen von Schmerzen und Opferhandlungen zu erreichen versucht. Wedekind beabsichtigt, durch eine einseitige Betonung der sexuellen Aspekte ein Gegenmodell zur bürgerlichen Erziehung der Kinder zu entwerfen²⁴⁸.

Für Wedekinds Nietzsche-Rezeption ist aber nicht dieses Romanfragment entscheidend, sondern die nicht veröffentlichten Schilderungen in den Notizbüchern. Die Ausrichtung der von Wedekind beschriebenen Staatsutopie weist zahlreiche Parallelen zu Nietzsches Ansichten über den neuen Staat auf, den der Übermensch anstrebt. Nietzsche hat keine umfassende Staatsphilosophie entwickelt, doch können seine Vorstellungen erschlossen werden. Das Aufzeigen von Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Nietzsches und Wedekinds Ansichten ist daher möglich.

Wedekind beschreibt einen „alten Staat“ in Form einer Theokratie, der nach Nietzsches Vorbild antidemokratisch orientiert ist. Im Gegensatz zu Nietzsche hat er aber mit dem grausamen Gott Gehoda an der Spitze eine religiöse Fundierung. Gibt es bei Nietzsche nur eine herrschende Klasse, in „Also sprach Zarathustra“ als „neuer Adel“²⁴⁹ bezeichnet, beschreibt Wedekind mehrere. Dem Adel Nietzsches entsprechen die „Götterknaben“ und „Göttermädchen“, denen die Funktion einer gesetzgebenden Behörde und die Aufsicht über die Regierung zukommen.

²⁴⁷ Vgl. Kutscher, Band 2, S. 131f.

²⁴⁸ Ob die in den Notizbüchern geäußerten Anschauungen und Beschreibungen durch ihre übertriebene Darstellung ironisch zu verstehen sind, läßt sich derzeit nicht abschließend beantworten. Die von Wedekind als „Mine-Haha“ in der Zeitschrift „Die Insel“ 1901 veröffentlichten drei Kapitel des Romanprojektes und die Konzeption des Erziehungsideals lassen aber vermuten, daß Wedekind das traditionelle Schema des Bildungs- und Erziehungsromans parodistisch verfremden wollte. Dessen Thema, die geistige Ausbildung eines Heranwachsenden, wird hier bewußt zugunsten einer einseitig körperlichen vernachlässigt. Der Name „Mine-Haha“ ist indianisch und bedeutet „Lachendes Wasser“ (Frank Wedekind: Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen. In: Gesammelte Werke. Band 1, S. 317-381, S. 381).

²⁴⁹ Also sprach Zarathustra, S. 254.

Ebenso wie in Nietzsches Staatsutopie gibt es auch bei Wedekind eine Schicht, die die niederen Arbeiten ausführt. Nietzsche charakterisiert sie als Sklavenmenschen²⁵⁰, Wedekind als Sträflingsklasse. Bei Nietzsche erfolgt die Versklavung der Mehrheit zugunsten einer Minderheit mit außergewöhnlichen Fähigkeiten, um eine kulturelle Weiterentwicklung des Menschen zu erreichen²⁵¹. Wedekind hingegen betont die sexuellen Aspekte. Er bezieht sich auf Nietzsches Vorstellung der Zucht von Rassemenschen, die bei ihm, entgegen der Intention Nietzsches²⁵², wörtlich genommen und in Form von Herbst- und Frühlingsfeiern und einer Deflorationsmaschine²⁵³ geschildert wird. Weiterhin greift Wedekind Nietzsches Ideal des starken und kämpferischen Mannes auf. Die Kinder, die durch die Paarung speziell ausgewählter Jungen und Mädchen entstehen, werden zu Gladiatoren erzogen und übernehmen die Aufgabe einer Staatspolizei.

Wedekind hat diese Ideen ab 1906 noch einmal aufgegriffen und durch eine neue Perspektive erweitert, die von der Kritik an Nietzsches Zuchtvorstellungen bestimmt ist²⁵⁴. „Karl Hetmann“ ist in diesem Zusammenhang als Beginn einer Phase der Reflexion anzusehen, die sich bis 1907/08 hinzieht und an deren Ende „Die große Liebe“ aufgeben wird, da dieses Romanprojekt in zu vielen Aspekten mit dem Inhalt des Dramas „Karl

²⁵⁰ Vgl. die Darstellungen des Aufstandes der Sklavenmoral in „Jenseits von Gut und Böse“ (S. 117ff).

²⁵¹ Menschliches, Allzumenschliches. S. 299: „M e i n e U t o p i e. – In einer besseren Ordnung der Gesellschaft wird die schwere Arbeit und Noth des Lebens Dem zumessen sein, welcher am wenigsten durch sie leidet, also dem Stumpfsten“, und „Jenseits von Gut und Böse“ (S. 193ff), wo Nietzsche von der „Züchtung einer neuen über Europa regierenden Kaste“ spricht.

²⁵² Vgl. hierzu die Erläuterungen zum Stichwort „Züchtung“ im Nietzsche-Handbuch (S. 360f): „N. spricht ziemlich oft, besonders in den achtziger Jahren, von Zucht, Züchten und Züchtung. Dies ist häufig in Verbindung mit Darwinismus und Rassismus gebracht worden. Es gibt wenigstens drei Gründe, warum dies weniger wahr ist, als es meist angenommen wird. Erstens benutzt N. oft das Wort „Züchtung“, wenn er eindeutig Erziehung, geistige Disziplin oder Bildung meint. [...] Zweitens gibt es für den modernen Leser N.s zwei klare Alternativen, entweder ist Züchtung ein kultureller und geistiger oder ein biologischer und rassebedingter Begriff. Für N., als Anhänger Lamarcks, der glaubte, daß erworbene Eigenschaften erblich seien, besteht eine solche Alternative nicht. [...] Drittens [...], daß er fast immer von Individuen, Einzelnen, Ausnahmen und „Glücksfällen“ statt von Gruppe, Arten und Gattungen spricht“.

²⁵³ Diese wird in der Frühlingsfeier beschrieben: Hier ordnen sich die Jungen und Mädchen der Größe nach in einem Vorhof gegenüber an. Auf dem Weg in die Götterhalle entnehmen sie aus einem Korb jeweils eine Weidenrute und vollführen dort angekommen einen Rutenlauf, in dem alle Schläge austeilen und einstecken. Sie entledigen sich ihrer Kleidung, stürzen sich in ein Bassin und küssen sich, ohne daß eine Hand den Körper berührt. Es folgt ein komplexes Ritual, in dem die Mädchen auf einer Art Drehscheibe in einem Käfig festgebunden, und die Jungen mit Hilfe von Seilen von der Decke herabgelassen werden. Dann werden die Stricke abgewickelt, und die Jungen stürzen auf die angebundenen Mädchen. Ein Vorgang, der die ganze Nacht wiederholt wird.

²⁵⁴ Diese neue Konzeption hätte die Vorstellungen von „Mine-Haha“ in die Strukturen eines alten Staates eingebettet. Dieser alte Staat sollte durch eine Revolution zerstört und in einen neuen überführt werden, die Liebe die Gesetzgebung Gehodas aufheben. Die staatliche Rassenzucht wird zugunsten der Ehe und Prostitution überwunden.

Hetmann“ übereingestimmt hätte²⁵⁵. Das veröffentlichte „Mine-Haha“-Fragment ist unter dieser neuen Sichtweise zu verstehen²⁵⁶.

Wedekind distanziert sich deutlich von den vorherigen Ideen und stellt die nur körperliche Ausbildung der jungen Mädchen als einen verfehlten Ansatz dar. Diese Kritik betrifft auch die in den Notizbüchern geschilderten kultischen Rituale. Die Hochschätzung der Ehe und der damit verbundenen intimen Beziehung zwischen zwei Menschen im neuen Staat sollen die demütigenden Rituale und die Degradierung der Frau zur Gebärmachine beseitigen. Wedekind könnte hier auf Nietzsches Liebesideal angespielt haben, da nun individualentwicklungspsychologische Aspekte mehr im Vordergrund stehen als die einer unpersönlichen Theokratie. „Karl Hetmann“ setzt die Kritik an diesen Anschauungen Nietzsches im Rahmen der Übermensch-Thematik weiter fort.

²⁵⁵ Der Titel des ersten Kapitels „Internationaler Verein zur Züchtung von Rassemenschen“ ist der Name von Hetmanns Verein. Auch die weiteren Romanthemen wie „Der Geschlechtstrieb in der bürgerlichen Gesellschaft im Vergleich zu demjenigen unserer Haustiere“, und der „Verein zur sittlichen Hebung der Prostitution“ wurden in das Drama eingearbeitet. Ebenso wird Wedekinds These ausgeführt, daß die Ehe ein Tauschgeschäft ist: Die Frau wird finanziell versorgt, der Mann darf dafür über ihre „Büchse“ verfügen.

²⁵⁶ Nach dem Ende ihrer Erziehung werden Hidalla und die anderen Mädchen aus dem Park, in dem sie hermetisch von der Außenwelt abgeschlossen lebten, entlassen und mit jungen Männern bekanntgemacht. Hier zeigen sich die Folgen ihrer Ausbildung. Statt einer harmonischen Ausrichtung von Körper und Geist erfolgte eine mechanische Ausbildung zum lediglich äußeren Wohlgefallen. Dies führt dazu, daß das andere Geschlecht, dem die Mädchen nun zum ersten Mal begegnen, eine „andere Sprache“ (S. 380) spricht. Auf den letzten Seiten kritisiert Hidalla ihre Erziehung. Sie hält es für verantwortungslos, wie unvorbereitet sie in die Welt entlassen wurde. Gleich zu Beginn von „Mine-Haha“ macht der „Herausgeber“ durch seinen Hinweis auf den Selbstmord der Autorin, von der er das vorliegende Manuskript erhielt, deutlich, daß ihre Erlebnisse einen zerstörerischen Charakter hatten.

2.6. Zur Kunstthematik und Wedekinds Auseinandersetzung mit Nietzsches „Der Fall Wagner“ – von „Kinder und Narren“ bis zu „Die Zensur“

Die Kunstthematik nimmt in Wedekinds Dramen von Beginn an eine signifikante Dominanz ein und gehört neben der Auseinandersetzung mit der Ehe und der Erotik zu den beherrschenden Themen. Wedekind hat sich kritisch mit Nietzsches Gedanken zur Kunst und dessen psychologischer Charakteristik des Künstlers auseinandergesetzt. Es läßt sich eine deutliche Aneignung der Ansichten Nietzsches nachweisen, die von der Übernahme lediglich einzelner Begriffe bis zur Umsetzung ganzer Themenkomplexe reicht.

Wedekind übernimmt aber nicht die enthusiastische Hochschätzung der Kunst in „Die Geburt der Tragödie“ und teilt auch nicht die Hoffnung, durch das mythische Musikdrama Richard Wagners den „deutschen Geist“²⁵⁷ erneuern zu können. Ebenso ist bei ihm nicht Nietzsches kritische Revision dieser Anschauungen zu finden, und Zarathustras Vorwurf, die „Dichter lügen zuviel“²⁵⁸, hat Wedekind ebenso nicht aufgegriffen.

Die erste Auseinandersetzung mit der Kunst, noch deutlich von Wedekinds Kritik am Naturalismus beeinflusst, die durch persönliche Erfahrungen mit Gerhart Hauptmann verstärkt wird²⁵⁹, findet in „Kinder und Narren“ ihre figurative Darstellung und ist symptomatisch für das Verhältnis Wedekinds zu Gerhart Hauptmann als Antwort auf den Vertrauensbruch des Naturalisten zu verstehen²⁶⁰. Die Kritik geht aber über die Ebene eines

²⁵⁷ Die Geburt der Tragödie. S. 153f: „Ueber Beides dürfte uns aber ein Blick auf die Entwicklung des deutschen Wesens nicht in Zweifel lassen: in der Oper wie in dem abstracten Charakter unseres mythenlosen Daseins, in einer zur Ergetzlichkeit herabgesunkenen Kunst [...]. Zu unserem Troste aber gab es Anzeichen dafür, dass trotzdem der deutsche Geist in herrlicher Gesundheit, Tiefe und dionysischer Kraft unzerstört, gleich einem zum Schlummer niedergesunkenen Ritter, in einem unzugänglichen Abgrunde ruhe und träume [...]. Glaube niemand, dass der deutsche Geist seine mythische Heimat auf ewig verloren habe [...]. Eines Tages wird er sich wach finden, in aller Morgenfrische eines ungeheuren Schlafes“.

²⁵⁸ Also sprach Zarathustra. S. 164.

²⁵⁹ In „Was ich mir dabei dachte“ (S. 422) weist Wedekind zwar darauf hin, daß er den Plan gefaßt hatte, „die Charaktere meines damaligen Bekanntenkreises und den Inhalt meines geistigen Horizontes in künstlerischer Form zusammenzufassen“, auf den eigentlichen Anlaß geht er hier aber nicht ein: Nachdem Wedekinds Vater erfahren hatte, daß sein Sohn das ungeliebte Jurastudium als Vorwand benutzte, um kulturgeschichtlichen Vorlesungen nachzugehen, kam es zu Auseinandersetzungen. Die Situation eskalierte im Oktober 1886, als sich Wedekind nach einer herablassenden Bemerkung des Vaters der Mutter gegenüber zu einer Tätlichkeit hinreißen ließ. Fluchtartig verließ er das Elternhaus, im Bewußtsein, daß der Rückweg ihm versperrt sei, und vertraute sich Hauptmann an. Dieser thematisierte das Erzählte mit einer Fülle von Einzelheiten in „Das Friedensfest. Eine Familienkatastrophe“ (1890), so daß ohne größere Schwierigkeiten der Zusammenhang erkannt werden konnte.

²⁶⁰ Der Dichter Meier ist eine Karikatur Hauptmanns. Meiers Drama „Vor Hellwerden“ verweist auf „Vor Sonnenaufgang“. Durch den Studenten Carl übt Wedekind stellvertretend Kritik an Hauptmanns

persönlichen Streites hinaus. Wedekind sieht die Grundhaltung des Naturalismus als verfehlt an. Meiers „Kunst“ führt nicht nur zum fast endgültigen Scheitern seiner Ehe, sie wirkt sich auch destruktiv auf den Dichter selbst aus²⁶¹.

In „Kinder und Narren“ wird kein Begriff der Philosophie Nietzsches thematisiert, dennoch ist die Nietzsche-Rezeption Wedekinds bereits deutlich zu erkennen: Der Maßstab für Nietzsches Kunst- und Moralkritik ist das Leben. Wissenschaft, Historie, Metaphysik und Religion werden daran gemessen, wie sehr sie dem Leben dienen. Jede Vorstellung, die nicht zur Verbesserung des Lebens führt, wird als lebensfeindlich abgelehnt. Ausdrücklich bezieht Nietzsche auch die Kunst mit ein²⁶². Vor diesem Hintergrund erklärt sich seine Kritik an der christlichen Vorstellung des Jenseits²⁶³.

Wedekind hat diesen Maßstab Nietzsches als Richtlinie für seine eigene Kritik an der Gesellschaft, der Religion und der Kunst übernommen. In „Kinder und Narren“ wird noch ausschließlich nur der Bereich der Kunst dargestellt. Nietzsches These, daß der „subjective Künstler [...] ein schlechter Künstler“²⁶⁴ sei, wird an Meier exemplifiziert. Meiers

Vertrauensbruch: „Und Meier setzt meine Beichte Wort für Wort seiner Koprophagenclique als realistische Delikatesse vor!“ (Frank Wedekind: Kinder und Narren. In: Kritische Studienausgabe. Band 2. S. 105-182. S. 165).

²⁶¹ Frank Wedekind: Die junge Welt. In: Kritische Studienausgabe. Band 2. S. 183-257. S. 253: „Ich mache ihr ja keine Vorwürfe [...]. Aber wenn ich meine naturalistischen Studien an ihr mache, dann wird sie unnatürlich. Wenn ich meine naturalistischen Studien an Jemand anderes mache, dann wird sie eifersüchtig. So blieb mir denn weiter nichts mehr übrig, als meine naturalistischen Studien an mir selber zu machen. Und das hat mir den Rest gegeben!“

²⁶² Zu Nietzsches Darstellung des Zusammenspiels von Kunst und Leben vgl. den grundlegenden Aufsatz von Paul Böckmann: Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte 27 (1953). S. 77-101. S. 90: „Es genügt also nicht, das Leben in gegenständlicher Objektivierung abzuschreiben, wie es der Naturalismus in seinen verschiedenen Spielarten versucht hat. Weder der Vererbungsmechanismus noch die Milieubedingtheit noch die tiefenpsychologische oder soziologische Analyse ermöglichen von sich aus die Lebensunmittelbarkeit der Kunst; es entstehen nur neue Trugbilder“.

²⁶³ Diese werde dazu benutzt, die Menschen auf ein Leben nach dem Tod zu vertrösten. In „Jenseits von Gut und Böse“ (S. 165) führt Nietzsche diese Ansicht nach der Darlegung seiner Unterscheidung von Sklaven- und Herrenmoral noch weiter aus: Um sich über die Enttäuschungen, die ihnen ihr Leben bot, hinwegzutrusten, erfanden die Sklaven sich eine neue Welt in ihren Vorstellungen, in der sie all das bekommen würden, was ihnen derzeit versagt ist. Diese Phantasiewelt entspringe dem Drang nach Rache - von Nietzsches als „Ressentiment“ bezeichnet - und sei daher das Resultat von Grausamkeit: „Fast Alles, was wir „höhere Cultur“ nennen, beruht auf der Vergeistigung und Vertiefung der Grausamkeit - [...] jenes „wilde Thier“ ist gar nicht abgetödtet worden, es lebt, es blüht, es hat sich nur - vergöttlicht. Was die schmerzliche Wollust der Tragödie ausmacht, ist Grausamkeit; was im sogenannten tragischen Mitleiden, im Grunde sogar in allem Erhabenen bis hinauf zu den höchsten und zartesten Schauern der Metaphysik, angenehm wirkt, bekommt seine Süßigkeit allein von der eingemischten Ingredienz der Grausamkeit.“

²⁶⁴ Die Geburt der Tragödie. S. 44: „Uns ist [...] wenig gedient, wie wir den subjectiven Künstler nur als schlechten Künstler kennen und in jeder Art und Höhe der Kunst vor allem und zuerst Besiegung des Subjectiven“.

spezifisches Verhalten, wie ein „Geheimpolizist“²⁶⁵ die sprachlichen Charakteristika seiner Mitmenschen zu notieren, verdeutlicht par excellence, daß eine solche Betrachtungsweise das realiter vorhandene Leben nur ausschnittsweise und nicht in seiner Vielfalt erkennt. Die Entwicklung der Beziehung zwischen Meier und Alma zeigt auf, daß die naturalistische Kunst, die vorgibt, im Dienste des Lebens zu stehen, lebensfeindlich ist. Carl formuliert die Absage an diesen kunstfeindlichen Realismus: „Der Realismus hat dich den Menschen vergessen lassen. [...] Die wahre Poesie hat sich noch nie zwischen Liebende gestellt. Der Realist lebt, um zu dichten. Der echte Poet dichtet, weil er lebt, weil er sich seines Daseins erfreut“²⁶⁶.

„Kinder und Narren“ markiert den vorläufigen Abschluß von Wedekinds Auseinandersetzung mit der Kunst. Andere lebensphilosophische Konstrukte im Umfeld von Wedekinds differenzierter Rezeption von Nietzsches Philosophie des Übermenschen dominieren nun das dichterische Schaffen. Erst mit „Der Kammersänger“ wird die Kunstthematik wieder aufgegriffen. Wedekind legt eine scharfsinnige Analyse des zeitgenössischen Musikbetriebes vor und zeigt dessen Mechanismen auf. Gleichzeitig resultiert der Inhalt des Dramas in einer umfassenden Auseinandersetzung mit „Der Fall Wagner“. Darüber hinaus kehrt Wedekind mit diesem Drama zur Bildungsphilisterthematik zurück, die er seit „Frühlings Erwachen“ nicht mehr dargestellt hat, und überträgt Nietzsches Begriff auf die Kunst.

Wedekinds Kommentar deutet durch die Verwendung von Nietzsches „Philister“-Begriff die Beziehungen zwischen der Titelfigur von „Der Kammersänger“ und der ersten „Unzeitgemäßen Betrachtung“ an. Gerardo ist Wedekinds David Strauss: „Gerardo, eine durch den Erfolg aufgeblasene Philisterseele, die sich des Erfolges wegen für einen Künstler hält und von allen Erfolgsanbetern dafür gehalten wird. Nicht ein großer Mensch, wie er selbst zu sein glaubt, sondern eine Mücke in fünftausendfacher Vergrößerung. Selber der eingefleischte Erfolgsanbeter und Verächter alles künstlerischen Kämpfens und Ringens.“²⁶⁷ Die Biographie des „Tapeziergehilfe[n]“²⁶⁸, der als Interpret für Wagner-Opern gefeiert wird, zeigt die Unvereinbarkeit zweier Welten auf. Dieser künstlerische

²⁶⁵ Kinder und Narren. S. 166.

²⁶⁶ Ebd. S. 182

²⁶⁷ Was ich mir dabei dachte. S. 428f. Haidas Deutung Gerardos als „Mensch ohne persönliche Freiheit, der durch den Kunstbetrieb korrumpiert ist und alle menschlichen Empfindungen ersticken muß“ (Peter Haida: Komödie um 1900. Wandlungen des Gattungsschemas von Hauptmann bis Sternheim. München 1973. S. 96) entspricht somit nicht der Intention Wedekinds.

Bildungsphilister begegnet im Laufe des Dramas drei unterschiedlichen Figuren, der schwärmerischen Miss Coerne²⁶⁹, dem idealistisch-lächerlichen Künstler Professor Dühring²⁷⁰ und der „liebenden Frau mit Ansprüchen“²⁷¹ Helene Marowa. Wedekind benutzt diese Szenen, um zuerst den Typus der zeitgenössischen Wagnerianerin darzustellen²⁷², anschließend wird Gerardo als Nietzsches „Schauspieler“ entlarvt, und schließlich wird das durch Wagners Opern vermittelte romantische Liebesideal hinterfragt.

In der ersten Szene setzt sich Wedekind ironisch mit Nietzsches Hochschätzung von „Tristan und Isolde“ in „Die Geburt der Tragödie“ auseinander. Diese kritische Sichtweise verbindet „Der Kammersänger“ mit der Zurückweisung Moritz’ durch den Vermummten Herrn in „Frühlings Erwachen“ und erinnert an Nietzsches spätere Kritik an seiner Erstpublikation „Die Geburt der Tragödie“, die er in dem „Versuch einer Selbstkritik“ abwertend als schwerfällige „Artisten-Metaphysik“²⁷³ bezeichnet, und der Destruktion von Mythen, Götzen und Ideologien, die mit „Menschliches, Allzumenschliches“ beginnt²⁷⁴. Der Bühnen-Mythos der Wagner-Oper, in „Die Geburt der Tragödie“ als apollinisches

²⁶⁸ Frank Wedekind: Der Kammersänger. In: Kritische Studienausgabe. Band 4. S. 9-45. S. 30.

²⁶⁹ Der Name ist eine Anspielung auf die 17 Jahre alte Amerikanerin Edla Isabel Coern, die Wedekind 1886 in München kennengelernt hatte. Im September 1891 begleitete er sie auf einer zweitägigen Reise nach Zürich. Anschließend kehrte sie nach Amerika zurück. Angeblich entwickelte sich eine ernste Liebesbeziehung, die nahe vor der Verlobung stand. Doch Wedekind konnte sich dazu nicht entschließen. So heiratete sie wenig später in Amerika, vgl. weiterführend den Kommentar der Kritischen Studienausgabe. S. 351.

²⁷⁰ Den Namen entlehnte Wedekind von dem Nationalökonom und Philosophen Eugen Dühring (1833-1921), der Friedrich Engels zu dessen Schrift „Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft“ (1878) veranlaßte. Zudem machte er sich einen Namen als Gegner Wagners und dessen Musik (vgl. Kammersänger-Kommentar. S. 356). In „Was ich mir dabei dachte“ (S. 428) bezeichnet Wedekind Dühring zwar als Selbstporträt, doch ist dies wohl eher ironisch zu verstehen: „Professor Dühring bin ich selber, so wie ich mir mit dreiunddreißig Jahren dem Theater gegenüber erschien.“ Dühring ist insofern ein Selbstporträt des Autors, da seine Texte Zitate aus Wedekinds eigenem Opernlibretto „Nirwana“ sind, das an Wagners „Parsifal“ erinnert: Nach dem Tod seines Vaters Graf Blankenburg verläßt Hermann seine Mutter, angetrieben von der Sehnsucht nach Ruhm, Freiheit und dem Dienst an der Menschheit. Deutlich ist die Orientierung an der romantischen Oper, von der Wedekind als auffallendstes Motiv das der zwei Welten (Menschenreich und Geisterreich) übernommen hat. Allein der Titel deutet schon auf das Reich des Todes hin. Vergeblich versucht Wedekind, einen Komponisten zu gewinnen, wobei er sogar an Richard Strauss und Engelbert Humperdinck dachte, vgl. weiterführend: Friederike Becker: „Tannhäuser, Lohengrin und Der Fliegende Holländer brachten mich schließlich auf die richtige Spur.“ Annäherungen Wedekinds an die Oper. In: Pharus I. S. 145-185. S. 156ff.

²⁷¹ Was ich mir dabei dachte (S. 428): „Diesem Erfolsanbeter und Philistergünstling legte ich eine brutal nüchterne, sachliche Abrechnung mit der Frau in den Mund, die sich dem Manne an den Hals wirft und glaubt, daraus Ansprüche folgern zu können.“

²⁷² Für diese ist die Musik nur ein Vorwand, um sich aus erotischem Interesse den Künstlern zu nähern.

²⁷³ Die Geburt der Tragödie. S. 17.

²⁷⁴ Vgl. weiterführend: Menschliches, Allzumenschliches. S. 61: Nietzsche sieht nun seine Aufgabe darin, die „Axt“ an das „metaphysische Bedürfniss der Menschen“ zu legen.

Heilmittel gegen die lebensbedrohende Kraft des Dionysischen²⁷⁵ verstanden, wird durch Gerardo zurückgewiesen.

Wedekind gestaltet die Begegnung zwischen dem Sänger und Miss Coeurne in Anlehnung an „Tristan und Isolde“. In der Oper geht Isolde ans Fenster, erblickt Tristan und verliebt sich in ihn. In „Der Kammersänger“ entdeckt Gerardo die junge Frau hinter den Gardinen, erschrickt und will seine schwärmerische Verehrerin, um seinen guten Ruf besorgt, schnell wieder loswerden. Seine Selbstcharakterisierung „Trage ich die Schuld daran, daß Sie sich in mich verliebt haben? Das tun alle. Dazu bin ich ja da“²⁷⁶ zeigt seine Uneitelkeit. Er ist sich seiner Funktion im Musikbetrieb bewußt. Die Ernüchterung, die aus diesem Verhalten bei Miss Coeurne resultiert, ist der Wirkung, die Isolde auf Tristan ausübt, diametral entgegengesetzt. Wedekinds Kritik in dieser Szene gilt jeder mythischen Kunst, die versucht, in einer Scheinwelt Zuflucht vor dem Alltag zu finden.

Es ist aus den überlieferten Dokumenten nicht ersichtlich, ob Wedekind „Der Fall Wagner“ ähnlich intensiv gelesen hat wie „Also sprach Zarathustra“. Aus dem Brief an Conrad geht hervor, daß ihm diese Schrift spätestens 1892, also 7 Jahre vor „Der Kammersänger“, bekannt gewesen ist. Wedekinds Briefe zeigen schon 1885 eine intensive Auseinandersetzung mit Wagners Opern, die er gegenüber seiner Mutter kritisiert: „Daß Dich bei Deiner schönen Züricherfahrt Wagners Walküre nicht besonders angesprochen hat, finde ich begreiflich. Das ist eben auch so ein Kunstgenuß, der eigentlich keiner ist, sondern im besten Fall Gelegenheit giebt zu einem tiefen ästhetischen Studium. Das Werk enthält ja unzweifelhaft viele großartige, fast übermenschliche Schönheiten, die aber nur demjenigen aufgehen, der sich ganz in den Wagnerischen philosophischen und künstlerischen Ideen-

²⁷⁵ Die Geburt der Tragödie. S. 134: „Die Tragödie saugt den höchsten Musikorgiasmus in sich hinein, so dass sie geradezu die Musik [...] zur Vollendung bringt, und stellt dann den tragischen Mythos und den tragischen Helden daneben, der dann, einem mächtigen Titanen gleich, die ganze dionysische Welt auf seinem Rücken nimmt und uns davon entlastet: während sie andererseits durch denselben tragischen Mythos, in der Person des tragischen Helden, von dem gierigen Drange nach diesem Dasein zu erlösen weiss, und mit mahnender Hand an ein anderes Sein und an eine höhere Lust erinnert, zu welcher der kämpfende Held durch seinen Untergang, nicht durch seine Siege sich ahnungsvoll vorbereitet. Die Tragödie stellt zwischen die universale Geltung ihrer Musik und den dionysisch empfänglichen Zuhörer ein erhabendes Gleichniss, den Mythos, und erweckt bei jenem den Schein, als ob die Musik nur ein höchstes Darstellungsmittel zur Belebung der plastischen Welt des Mythos sei. Dieser edlen Täuschung vertrauend darf sie jetzt ihre Glieder zum dithyrambischen Tanze bewegen und sich unbedenklich einem orgiastischen Gefühle der Freiheit hingeben, in welchem sie als Musik an sich, ohne jene Täuschung, nicht zu schwelgen wagen dürfte.“

²⁷⁶ Der Kammersänger. S. 13.

kreisen zurechtgefunden hat, während die wahre reine Kunst doch gerade das naive Gemüth direkt, unmittelbar erfassen sollte.“²⁷⁷

Wedekind und Nietzsche ziehen heitere, unbeschwert wirkende Musik Wagners Opern vor. Spielt Nietzsche in „Der Fall Wagner“ Bizets „vollkommen[e]“²⁷⁸ „Carmen“ gegenüber Wagners Musik aus, gilt Wedekinds Vorliebe seinem Lieblingskomponisten Mozart und dem Melodienreichtum der italienischen Opern. Wedekinds ablehnende Haltung Wagners Opern gegenüber ist darüber hinaus durch das kritische Musikfeuilleton des Münchner Theaterkapellmeisters Richard Weinhöppel „Richard Wagner – und was nun?“ (1896 in der Zeitschrift „Mephisto“ erschienen) beeinflusst worden. Weinhöppel, ein Freund Wedekinds, beklagt die große Dominanz Wagners im zeitgenössischen Musikbetrieb und die Anhäufung von Wagner-Epigonen. Diese Ansicht findet sich auch bei Nietzsche: „Der Erfolg Wagner’s [...] hat die ganze ehrgeizige Musiker-Welt zu Jüngern seiner Geheimkunst gemacht. [...] Man macht heute nur Geld mit kranker Musik; unsre grossen Theater leben von Wagner.“²⁷⁹ In „Der Kammersänger“ nimmt Wedekind auf diese Diagnose des zeitgenössischen Musikbetriebes Bezug: Gerardo rät Dühring, eine neue Oper zu komponieren und diese aus „allen Wagnerschen Opern“²⁸⁰ zusammenzustehlen, um so die Popularität von Wagners Musik auszunutzen. Für eine neue Musik sei derzeit kein Bedarf.

Wedekinds Briefe, „Schauspielkunst“ und die Zirkusaufsätze lassen ein differenziertes Verhältnis zu Wagner erkennen, das weder mit Nietzsches enthusiastischem Lob in „Die Geburt der Tragödie“ noch mit dessen späterer polemischer Kritik zu vergleichen ist. In „Schauspielkunst“ lobt er Wagner für seinen lebenslangen Kampf für die eigene Kunst: „Richard Wagner kämpfte bis in die fünfziger Jahre seines Lebens wie ein Verzweifelter um seine Kunst. [...] Weder Wagner noch Ibsen noch Nietzsche haben es verschmäht, die eigne Kunst als Verteidigungswaffe zu benutzen.“²⁸¹ In den Briefen an seine Mutter bedauert Wedekind das Zurückdrängen der italienischen Opern durch die Dominanz Wagners, lobt aber die Tiefe seiner Musik: „Wenn der italienische Gesang unter der Zucht

²⁷⁷ Briefe. Band 1. S. 145f.

²⁷⁸ Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner. In: Sämtliche Werke. Band 6. S. 9-53. S. 14: „Diese Musik erscheint mir vollkommen. Sie kommt leicht, biegsam, mit Höflichkeit daher. Sie ist liebenswürdig, [...] böse, raffiniert, fatalistisch: sie bleibt populär – sie hat das Raffinement einer Rasse, nicht eines Einzelnen [...]: ich werde ein besserer Mensch, wenn mir dieser Bizet zuredet.“

²⁷⁹ Ebd. S. 23.

²⁸⁰ Der Kammersänger. S. 32.

²⁸¹ Schauspielkunst. S. 306.

des großen Realisten von Bayreuth fast sämtlicher Ornamentik, seiner Triller und Koloraturen, seiner Piani und Tremulandi verlustig ging, so hat er dabei an Tiefe, an Wahrheit, an ursprünglicher Leidenschaft unendlich gewonnen.“²⁸²

Vor diesem Hintergrund dürfte „Der Fall Wagner“ Wedekind zur Absicherung und Ergänzung der eigenen Position gedient haben. Im direkten Vergleich finden sich in den Briefen und in „Der Kammersänger“ keine wörtlichen Anspielungen, inhaltliche Gemeinsamkeiten sind aber unverkennbar. Wedekind teilt nicht Nietzsches Rigorosität, mit der dieser gegen Wagner polemisiert. Er übernimmt zwar zentrale Argumente Nietzsches, mildert aber den Tonfall – ein Vorgehen, das bereits bei der Übernahme von Nietzsches Religionskritik zu beobachten gewesen ist. Wedekind bezeichnet Wagner weder als „Künstler der *décadence*“²⁸³ noch dessen Musik als „brutal“²⁸⁴, die von einem „zweifelhaften Geschmack“²⁸⁵ geprägt sei. Auch spricht er nicht davon, Wagners Musik mache „Alles krank“²⁸⁶.

Nietzsches Vorwurf, Wagners Musik wirke „künstlich“²⁸⁷ und überladen, ist aber in dem zitierten Brief an die Mutter zu finden. Wedekind argumentiert hier nicht mit dem Begriff der Krankheit, sondern mit Schillers Vorstellung der Naivität, die Wagners Musik durch ihre philosophische Überfrachtung nicht mehr besitze. Eine intellektuelle Auseinandersetzung mit Musik lehnt Wedekind ab. Ebenso findet sich bei ihm nicht die in „Die Geburt der Tragödie“ geäußerte Hoffnung, durch Wagners Musik Anteil am „Ur-Einen“ zu haben und so für eine kurze Zeit Teil des tragischen Weltprozesses zu werden²⁸⁸.

²⁸² Frank Wedekind: Im Zirkus. Zitiert nach Weidls Wedekind-Ausgabe. Band 1. S. 370-377. S. 374.

²⁸³ Der Fall Wagner. S. 21.

²⁸⁴ Ebd. S. 13.

²⁸⁵ Ebd. S. 28.

²⁸⁶ Ebd. S. 21.

²⁸⁷ Ebd. S. 13.

²⁸⁸ Die Geburt der Tragödie. S. 107: „Wir verstehen also, nach der Lehre Schopenhauer's, die Musik als die Sprache des Willens unmittelbar und fühlen unsere Phantasie angeregt, jene zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten und sie in einem analogen Beispiel uns zu verkörpern. Andererseits kommt Bild und Begriff, unter der Einwirkung einer wahrhaft entsprechenden Musik, zu einer erhöhten Bedeutsamkeit. Zweierlei Wirkungen pflegt also die dionysische Kunst auf das apollinische Kunstvermögen auszuüben: die Musik reizt zum g l e i c h n i s s a r t i g e n A n s c h a u e n der dionysischen Allgemeinheit, die Musik lässt sodann das gleichnissartige Bild in höchster Bedeutsamkeithervortreten. Aus diesen an sich verständlichen und keiner tieferen Beobachtung unzugänglichen Thatsachen erschliesse ich die Befähigung der Musik, d e n M y t h u s d. h. das bedeutsamste Exempel zu gebären und gerade den t r a g i s c h e n Mythos: den Mythos, der von der dionysischen Erkenntnis in Gleichnissen redet.“

Wedekind hat aber den Vorwurf des „Kranken“ bei Wagner in „Der Kammersänger“ aufgegriffen. Gerardo erklärt Dühning, die Zuschauer würden, wenn sie „Die Walküre“ ernst nähmen, das Theater aufgrund der Inzestthematik verlassen: „Wenn S i e recht hätten, wie wäre denn dann zum Beispiel eine Oper wie die „W a l k ü r e“ möglich, die sich um Dinge dreht, deren Bloßstellung dem Publikum in tiefster Seele zuwider ist. Singe ich aber den Siegmund, dann führen die besorgtesten Mütter ihre dreizehn- und vierzehnjährigen Töchterchen hinein. Und ich auf der Bühne habe auch die absolute Gewißheit, daß nicht ein Mensch im Zuschauerraum mehr auf das achtet, was bei uns oben gespielt wird. Wenn die Menschen darauf achten, würden sie hinauslaufen“²⁸⁹.

In „Der Kammersänger“ nimmt Wedekind Bezug auf den Typus des „Schauspielers“, als den Nietzsche Wagner bezeichnet. Der Schauspieler ist für Nietzsche der Bildungsphilister der Musik, am eindringlichsten verkörpert in Wagner und seiner Kunst: Mit ihm hat die Musik zu „lügen“²⁹⁰ begonnen. Sie erzeuge keine echten Gefühle mehr und sei damit nicht mehr redlich: „Was bedeutet [Wagner]: Die Heraufkunft des Schauspielers in der Musik: [...] – Noch nie wurde die Rechtschaffenheit der Musiker, ihre „Echtheit“ gleich gefährlich auf die Probe gestellt. [...] Der grosse Erfolg, der Massen-Erfolg ist nicht mehr auf Seite der Echten, - man muss Schauspieler sein, ihn zu haben! – Victor Hugo und Richard Wagner – sie bedeuten Ein und Dasselbe: dass in Niedergangs-Culturen, dass überall, wo den Massen die Entscheidung in die Hände fällt, die Echtheit überflüssig, nachtheilig, zurücksetzend wird. Nur der Schauspieler weckt noch die g r o s s e Begeisterung.“²⁹¹

Wedekind übernimmt diesen Begriff Nietzsches, wendet ihn aber nicht nur auf zeitgenössische Komponisten an, sondern auch auf den Musikbetrieb und seine Mechanismen; beides blendet Nietzsche aus. Dieser konzentriert sich auf die Psyche des Komponisten, Wedekind auf die des Sängers – Schauspieler sind beide. Wedekind erweitert Nietzsches Perspektive: Hier ist sich der Schauspieler Gerardo seiner Schwäche bewußt. Er ist der Selbstanalyse fähig, eine Eigenschaft, die Nietzsche Wagner nicht zugesteht: „Wir Künstler sind ein Luxusartikel der Bourgeoisie, zu dessen Bezahlung man

²⁸⁹ Der Kammersänger. S. 31.

²⁹⁰ Der Fall Wagner. S. 39.

²⁹¹ Ebd. S. 37f. Nicht mehr die wahre Kunst zähle, sondern nur noch das Streben nach Effekten, von Nietzsche als Sucht nach dem „Gigantische[n]“ (ebd. S. 24) bezeichnet. Wagner, der exemplarische Künstler der Decadence, verstehe es nicht mehr, große musikalische Ideen zu entwickeln: Er ist lediglich ein Meister in der „Ausdichtung des Détails“ (ebd. S. 28). Durch seine Effekthascherei blende er das Publikum: Er ist ein „Schauspieler“.

sich gegenseitig überbietet.“²⁹² Dieser Gedanke nimmt Bezug auf die „Unzeitgemäßen Betrachtungen“: In „Richard Wagner in Bayreuth“ legt Nietzsche dar, daß die moderne Kunst „Luxus“ und ihr Schicksal abhängig von der Gesellschaft sei²⁹³.

Im Gegensatz zu Wagner in der Skizzierung Nietzsches versteht sich Gerardo nicht als Künstler. Diese Philisterseele hat sich den Bedingungen des Marktes angepaßt. Er erfüllt die Funktion, die ihm von dem Publikum zugestanden wird, und erbringt eine Dienstleistung: „Der Maßstab für die Bedeutung eines Menschen ist die Welt und nicht die innere Überzeugung, die man sich durch jahrelanges Hinbrüten aneignet.“²⁹⁴ Künstlerischer Enthusiasmus ist ihm fremd²⁹⁵. Dühring, der sein Leben seiner Kunst geopfert hat, wirft er vor, seine Jahre verschwendet zu haben: „Fünfzig Jahre fruchtlosen Ringens! Das müßte doch den Starrköpfigsten von der Unmöglichkeit seiner Träume überzeugen.“²⁹⁶

Im Gespräch mit Dühring offenbart er sich als ein Vertreter der von Nietzsche kritisierten Nicht-Kultur der Bildungsphilister. Das Streben nach wahrer Kunst, dessen tragische Folgen Dühring verkörpert, empfindet er als lächerlich: „Sie überschätzen die Kunst“²⁹⁷. Daher kommt er auch Dührings Bitte nicht nach, sich für dessen Werk einzusetzen. Die Behaglichkeit, die der Bildungsphilister um sich geschaffen habe²⁹⁸, will er nicht zerstören. Gerardos Bekenntnis - „Wer sich nicht mit dem begnügt, was er ist, der bringt es seiner Lebtag zu nichts“²⁹⁹ – zeigt: Nietzsches idealistischer Glaube in „Die Geburt der Tragödie“, durch die Kunst sei eine Erneuerung der Gesellschaft möglich, ist in dem Umfeld des Bildungsphilisters nicht zu realisieren. Mit dem tragischen Ende des Dramas setzt

²⁹² Der Kammersänger. S. 31.

²⁹³ Richard Wagner in Bayreuth. S. 475: „Wagner wird zum Revolutionär der Gesellschaft [...]. Der herrschende Gedanke, welcher nach jener grossen Verzweiflung und Busse in neuer Gestalt und mächtiger als je vor ihm erschien, führte ihn zu beidem. [...] Ihm schauderte bei der Erinnerung, auf wen er bisher hatte wirken wollen. Von seinem Erlebniss aus verstand er die ganze schmachvolle Stellung, in welcher die Kunst und die Künstler sich befinden: wie eine seelenlose oder seelenharte Gesellschaft, welche sich die gute nennt und die eigentlich böse ist, Kunst und Künstler zu ihrem slavischen Gefolge zählt, zur Befriedigung von Scheinbedürfnissen. Die moderne Kunst ist Luxus: Das begriff er ebenso wie das andere, dass sie mit dem Rechte einer Luxus-Gesellschaft stehe und falle.“

²⁹⁴ Der Kammersänger. S. 32.

²⁹⁵ Seinen künstlerischen Vortrag bezeichnet er Helene Marowa gegenüber als bloßes Ausüben einer Pflicht, vgl. ebd. S. 39: „Aber wer seiner Pflicht nicht nachkommt, ist nicht berechtigt, auch nur die geringsten Anforderungen an andere Menschen zu stellen.“

²⁹⁶ Ebd. S. 30.

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Vgl. David Strauss. S. 169: Nietzsche spricht vom „Behagen an der eigenen Enge, der eigenen Ungestörtheit, ja an der eigenen Beschränktheit.“

²⁹⁹ Der Kammersänger. S. 30.

Wedekind eine weitere These in „Der Fall Wagner“ um: Mit Helenes Suizid beweist er, Wagners Musik sei „verhängnisvoll für das Weib“³⁰⁰.

In „Der Marquis von Keith“ steigert Wedekind den Schauspieler-Vorwurf Nietzsches zu der These, alle Künstler seien Hochstapler. Im Gegensatz zu Nietzsche, der die Lügen der Künstler kritisiert, obwohl er deren Notwendigkeit erkennt, stellt Wedekind diesen Aspekt mit deutlicher Ironie dar. Seine Künstlerfiguren demonstrieren die Absurdität des Daseins. Nietzsches Gedanke des „tragischen Bewußtsein“ in „Die Geburt der Tragödie“ erhält bei Wedekind eine satirisch-entlarvende Funktion. Der Dichter Sommersberg verdeutlicht die Diskrepanz zwischen literarischer Aussage - er ist der Verfasser der „Lieder eines Glücklichen“³⁰¹ - und öffentlichem Auftreten: „tiefgefurchtes Antlitz, Haar und Bart graumeliert und ungekämmt. Ein dicker Winterüberrock verdeckt seine ärmliche Kleidung“³⁰².

Stärker als in „Der Kammersänger“ zeigt Wedekind hier die Mechanismen auf, nach denen der zeitgenössische Kunstbetrieb funktioniert. Um zu überleben, müssen die Künstler zu Lügern werden. Der Maler Saranieff setzt Gerardos Rat um, keine neue Kunst zu produzieren, und fälscht die Bilder des populären Arnold Böcklin³⁰³. In diesem Umfeld ist die Entstehung von wahrer Kunst unmöglich. Der Komponist Zamrjaki, die Dühring-Figur in „Der Marquis von Keith“, ist der einzige Künstler, der versucht, Nietzsches Forderung nach Redlichkeit in der Kunst umzusetzen. Er schreibt neue Musik, von Casimir im Gespräch mit Anna spöttisch als „Lärm“³⁰⁴ bezeichnet, die an den Bedingungen des Marktes scheitert. Zamrjakis Schicksal zeigt auf: Redlichkeit in der Kunst ist eine lebensferne Utopie.

³⁰⁰ Der Fall Wagner. S. 44, vgl. auch. S. 23 und S. 29: „Der Erfolg Wagner's – sein Erfolg bei den Nerven und folglich bei den Frauen – hat die ganze ehrgeizige Musiker-Welt zu Jüngern seiner Geheimkunst gemacht. [...] Sehen Sie doch diese Jünglinge – erstarrt, blass, athemlos! Das sind Wagnerianer: das versteht nichts von Musik, - und trotzdem wird Wagner über sie Herr ... [...] Wagner ist schlimm für die Jünglinge; er ist verhängnisvoll für das Weib.“

³⁰¹ Der Marquis von Keith. S. 185.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Obwohl Keith dieses Verhalten rügt, ist ihm die Misere des Malers - „Machen Sie mich berühmt, dann habe ich diese Streiche nicht mehr nötig! Ich bezahle Ihnen dreißig Prozent auf Lebenszeit“ (ebd. S. 173) – verständlich.

³⁰⁴ Ebd. S. 205: „Übrigens zweifle ich gar nicht daran, daß wir mit der Zeit auch dazu kommen werden, den Lärm, den dieser Herr Zamrjaki verursacht, als eine göttliche Kunststoffbarung zu verehren.“ Wedekinds Biographie erlaubt eine weitere Deutung dieser Stelle. Er dachte ja auch daran, daß Richard Strauss sein Libretto vertonen könnte. Die Art von Zamrjakis Musik, eine sinfonische Dichtung, und ihre Modernität in der Komposition lassen vermuten, daß Wedekind hier eine Anspielung auf Strauss vorgenommen hat, dessen erste erfolgreiche Werke ebenso sinfonische Dichtungen waren und der durch die Atonalität seiner „Salome“-Oper einen skandalösen Erfolg herbeiführte.

Mangelnde Redlichkeit weisen auch diejenigen auf, die Kunst fördern und verkaufen wollen. Erneut greift Wedekind Nietzsches These auf, Kunst befriedige nur Scheinbedürfnisse. In den Verhandlungen Keiths mit seinen finanziellen Gönnern, „mehr oder weniger schmerzbäuchige triefäugige Münchner Pfahlbürger“³⁰⁵, gerät der eigentliche Zweck des Feenpalastes – die Darbietung von Kunst – in den Hintergrund. Nicht das Primäre, die Kunst, sondern das Sekundäre, Entspannung und Vergnügen, ist zentral. Die Kunst wird auf die Funktion eines schmückenden Beiwerkes reduziert. Die Plätze für die Kunstwerke werden nicht erwähnt, wichtiger sind die Toiletten, diverse Restaurants und Cafés³⁰⁶.

Mit dem Schicksal der Gräfin Werdenfels zeigt Wedekind auf, daß die von Nietzsche in „Der Fall Wagner“ noch kritisierte Verstellung inzwischen zur notwendigen Überlebensstrategie der Künstler geworden ist. Anna ist die Künstlerin, die sich am erfolgreichsten anpaßt³⁰⁷. Im Gegensatz zu Sommersberg, Saranieff und Zamrjaki ist sich Anna bewußt, daß sie mit ihrer Kunst niemals genug zur Fortführung ihres luxuriösen Lebens verdienen wird. Daher akzeptiert sie Casimirs Forderung, ihre Kunst aufzugeben, wenn sie seinen Antrag annimmt. Der einzig erfolgreiche Künstler in „Der Marquis von Keith“ ist derjenige, der seine Kunst am Ende aufgibt. Hier geht Wedekind über Nietzsche hinaus: Dieser hält an der Kunst fest. Als Mittel, um die Schwierigkeiten des Lebens zu bewältigen, sei sie erforderlich. Eine solche positive Einstellung der Kunst gegenüber wird in „Der Marquis von Keith“ nicht exemplifiziert. Vor die Wahl zwischen Ehe und Kunst gestellt, entscheidet sich Anna gegen die Kunst. Da auch die Gesellschaft, durch die Finanziere verkörpert, auf die Kunst verzichten kann, ist „Der Marquis von Keith“ eine Absage an die Redlichkeit in der Kunst und an Nietzsches idealistisches Kunstverständnis.

In „Der Marquis von Keith“ ist noch ein weiterer Bezug auf Nietzsches Ansichten zur Kunst zu finden. In „Die Geburt der Tragödie“ fordert Nietzsche dazu auf, die Kunst in das

³⁰⁵ Der Marquis von Keith. S. 180.

³⁰⁶ Ebd. S. 181: „v. Keith. Hier sehen Sie die Garderoben- und Toilettenverhältnisse in durchgreifendster Weise gelöst. [...] Grandauer. Wissens, mir als Restaratär ist halt d’Hauptsach bei dera G’schicht, daß i Platz hab. v. Keith. Für die Restaurationslokalitäten, mein lieber Herr Grandauer, ist das ganze Erdgeschoß vorgesehen. Grandauer. Zum Essen und Trinken megen d’Leit halt net so eingepfercht sein als wie beim Kunstgenuß“.

³⁰⁷ Bei ihrem ersten Auftritt spielt Wedekind auf Zolas „Nana“ an: Um von ihrem mittelmäßigen Gesang abzulenken, trägt Anna ein raffiniert ausgeschnittenes Kleid, das die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf ihre Figur lenkt. Dies erkennt Casimir: „Sie entfalten eine so vornehme Sicherheit darin, Ihre Figur wirkungsvoll zur Geltung zu bringen, daß es mir [...] kaum möglich wurde, Ihrem Gesangsvortrag mit der ihm gebührenden Aufmerksamkeit zu folgen“ (ebd. S. 204).

Leben zu integrieren und es selbst zu einem Kunstwerk zu machen, „denn nur als ästhetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt“³⁰⁸. Das Leben soll durch die Übernahme künstlerischer Prinzipien wie Formenreichtum und Perspektivismus zu einem möglichst facettenreichen Gemälde werden. Zentral ist für Nietzsche der Spielcharakter, der das Leben bestimmen soll.³⁰⁹

Diese psychische Disposition verkörpert der Marquis von Keith: Er ist zwar ein Hochstapler – ein Schauspieler im Sinne Nietzsches –, doch ist er auch ein Künstler des Lebens, der versucht, sein Lebens-Kunstwerk aktiv zu gestalten. Seine Biographie gehorcht allein dem Prinzip des stetigen Wandels. Keiths Ansichten spiegeln Nietzsches Idee des Perspektivismus wider³¹⁰. Keith will möglichst viele Bereiche des Lebens auskosten. Sogar „gestorben“ ist er schon einmal: „Ich sollte während der Kubanischen Revolution mit zwölf Verschwörern erschossen werden. Ich falle natürlich auf den ersten Schuss und bleibe tot, bis man mich beerdigen will. Seit jenem Tage fühle ich mich erst wirklich als den Herrn meines Lebens.“³¹¹ Der Marquis von Keith verwirklicht von allen Figuren Wedekinds am ehesten Nietzsches Idee von der Gestaltung des Lebens zum Kunstwerk. Sein Scheitern am Ende ist nicht als Absage Wedekinds gegenüber dieser Vorstellung Nietzsches anzusehen. Vielmehr ist es der Charakter Keiths, der für seinen Mißerfolg verantwortlich ist. An der Idee, das Leben künstlerisch zu gestalten, hat Wedekind festgehalten und greift sie in „Die Zensur“ wieder auf.

Mit diesem Drama kehrt Wedekind zu der Thematik von „Kinder und Narren“ zurück: Buridans Kunst ist eine Kunst wider das Leben³¹². Gleichzeitig leidet er unter der

³⁰⁸ Die Geburt der Tragödie. S. 47.

³⁰⁹ Vgl. hierzu: Volker Gerhardt: Friedrich Nietzsche. München 1992, ³1999 (Beck'sche Reihe Denker. Band 522). S. 87f: „Wird es vor diesem Hintergrund leichter, die von Nietzsche behauptete Indienstnahme der Kunst durch das Leben zu verstehen? Der bloße Sinn für das Schöne reicht jedenfalls nicht aus, um durch das Leben für das Leben gerettet zu werden. Die Kunst muß offenbar selbst gelebt werden, um ihre heilende und helfende Wirkung zu tun. [...] Kunst als Leben und Leben als Kunst – das ist Nietzsches Botschaft.“

³¹⁰ Vgl. Die fröhliche Wissenschaft. S. 468. Für Nietzsche hat dieser Begriff aufklärerische Funktion und entspringt seiner Annahme, daß der „Gesamt-Charakter der Welt [...] in alle Ewigkeit Chaos, nicht im Sinne einer fehlenden Nothwendigkeit, sondern der fehlenden Ordnung, Gliederung, Form, Schönheit, Weisheit“ ist. Demnach gibt es keine eigentliche Wirklichkeit und damit auch keine Wahrheit, sondern nur Interpretationen, die unserem Bedürfnis entspringen, die Welt auslegen zu wollen.

³¹¹ Der Marquis von Keith. S. 164. Auch Scholz ist schon „gestorben“, wie eine Bemerkung im fünften Akt andeutet: Sein Versuch, sich das Leben zu nehmen, ist ihm wie „alles andere [...] mißlungen“ (S. 84).

³¹² Pankau interpretiert Buridan daher als „Narziß“, da die intensiven Gefühle der Leere und Depression dieser Persönlichkeitsstruktur entsprechen (Pankau. S. 290ff). Dies deckt sich mit Freuds „Einführung in den Narzißmus“ (1914): „Größenwahn“ und die „Abwendung“ von der Außenwelt bezeichnet er als zwei charakteristische Symptome, vgl. Sigmund Freud: Zur Einführung des Narzißmus. In: Sigmund Freud: Studienausgabe. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Stachey. Frankfurt am Main 1982. Band III: Psychologie des Unbewußten. S. 37-68. S. 52 (beide Zitate).

„Ueberschätzung der Person“³¹³, die Nietzsche dem Künstler vorwirft. Anders als in „Kinder und Narren“ findet der Gegensatz zwischen Kunst und Leben hier einen tödlichen Ausgang. Buridan ist für Kadidjas Tod verantwortlich. Er verrät seine Ideale, die er gegenüber Prantl noch verteidigt hat, und macht sich damit an Kadidja schuldig³¹⁴. Angesichts ihrer Natürlichkeit, die jede Verstellung ablehnt, sieht Kadidja nur den Selbstmord als Ausweg. Mit diesem Finale³¹⁵ übt Wedekind Kritik an einer Kunst, die sich derart überhöht, daß sie das Leben, verkörpert durch Kadidja, hinausdrängt und zur Ersatzreligion wird.

Mit seiner Kritik an dieser fragwürdigen Kunst orientiert sich Wedekind an Nietzsche: Beide sprechen sich für eine Kunst aus, die im Dienste des Lebens steht, dieses also erträglicher macht. Nietzsche spricht von „unsere[r] letzte[n] Dankbarkeit gegen die

³¹³ Menschliches, Allzumenschliches. S. 142: „Der Wahrheitssinn des Künstlers. – Der Künstler hat in Hinsicht auf das Erkennen der Wahrheiten eine schwächere Moralität, als der Denker; er will sich die glänzenden, tiefsinnigen Deutungen des Lebens durchaus nicht nehmen lassen und wehrt sich gegen nüchterne, schlichte Methoden und Resultate. Scheinbar kämpft er für die höhere Würde und Bedeutung des Menschen; in Wahrheit will er die für seine Kunst wirkungsvollsten Voraussetzungen nicht aufgeben, also das Phantastische, Mythische, Unsichere, Extreme, den Sinn für das Symbolische, die Ueberschätzung der Person, den Glauben an etwas Wunderartiges im Genius: er hält also die Fortdauer seiner Art des Schaffens für wichtiger, als die wissenschaftliche Hingebung an das Wahre in jeder Gestalt, erscheine diese auch noch so schlicht.“

³¹⁴ Vgl. Die Zensur. S. 137. Buridan läßt Kadidja auf einer Lauftrommel balancieren und beschreibt folgende Szene: „Wenn Du über die Straße gehst, dann besteht der Zensor darauf, daß du ein langes Kleid trägst. Dir droht keine Lebensgefahr; deshalb hindert er dich, das Leben anderer zu gefährden. Wenn du aber im Zirkus als Kunstreiterin reitest und nicht vom Pferde stürzest, ohne deine Glieder zu brechen, dann gestattet dir der Zensor gerne, mit allen Reizen deines Körpers zu wirken. Und wenn du auf dem hohen Turmseil von Kirchturmspitze zu Kirchturmspitze hinübertänzelst, dann fragt kein Zensor mehr, wie du dich herausputzt. Du kannst dir eine Spinnweben über den nackten Leib spannen. Man weiß, daß du keinen Fehltritt tust, ohne unten auf dem Marktplatz als unverkennbares häßliches Etwas ins Rinnsal hinabgefedt zu werden.“ Diese Situation zeigt, daß Buridan ihre Sinnlichkeit nur dann zulassen will, wenn sie niemanden „gefährdet“, d.h. wenn sie keiner genau erblicken kann. Je weiter sie von ihren Zuschauern weg ist, desto weniger braucht sie sich zu verhüllen. Im Gegensatz zu dem Gespräch mit Prantl spricht sich Buridan hier für eine zensierte Sinnlichkeit aus. Die als sein Lebensziel geäußerte „Wiedervereinigung von Heiligkeit und Schönheit“ erweist sich als Lippenbekenntnis. Da er Kadidja als seinen Besitz betrachtet - „Ich habe dich nach meinem Belieben geschaffen, ich werde dich nach meinem Belieben umschaffen“ (S. 138) - will er ihr ein „Reformkleid“ (ebd.) anziehen, sie so ihres Geschlechts berauben und schließlich ihre Schönheit ins Gegenteil verkehren: „Häßlichkeit will ich vor Augen haben!“ (S. 139).

³¹⁵ Das Ende entzieht sich einer eindeutigen Interpretation: Auf den Ehekontext bezogen, könnte es bedeuten, daß die eigenen Probleme anhand zweier Figuren, Buridan und Kadidja, aufgearbeitet und zuspitzt werden. Das Ergebnis kann dann nur lauten, den Verlust Tillys, der auch die Zerstörung der eigenen Person bedeutet, zu verhindern. Im Februar 1908 war Tilly auch wegen der schwierigen Ehe ernsthaft erkrankt und besuchte zur Erholung ihre Eltern in Graz. 1914 drohte sie wegen der Auseinandersetzungen mit Selbstmord. Das Drama wird zur Therapie. Eine andere Möglichkeit einer autobiographischen Interpretation legt Schröder-Zebrella (S. 198) vor und folgt damit Kutscher These, daß Wedekind hier eine Revision seiner früheren vitalistischen Anschauungen vorlege: Wedekind zeichnet das Dilemma des Schriftstellers, der „bei allem Bemühen nur das Werk und nicht die Welt gestaltet.“ Mit dem Verstand allein lasse sich diese Problematik nicht lösen. Kadidjas Selbstmord „führt Wedekind/Buridans Vorhaben, die Gedankenwelt mit der des Eros zu vereinen, ad absurdum. Wedekind und Buridan können in ihrer Funktion als Schriftsteller dem Menschen das verlorene Paradies nicht wiedergeben.“ (ebd.)

Kunst“³¹⁶. Abgelehnt wird eine metaphysische Kunst, die versucht, an die Stelle des Lebens zu treten, und die Künstler und auch denjenigen, der sich damit beschäftigt, krank macht. Bei Nietzsche dient der Komponist Wagner als Beispiel, bei Wedekind ist es der Schriftsteller Buridan, der am Ende ein dreifacher Verlierer³¹⁷ ist.

Wedekind geht mit „Die Zensur“ über Nietzsche hinaus: Er gesteht der Kunst eine revolutionäre Funktion zu, die überholte Vorstellungen ablösen soll - Buridans „Die Büchse der Pandora“ setzt sich für eine neue Form der Sittlichkeit³¹⁸ ein -, Nietzsche billigt ihr nur die Erholung vom Alltag zu: „Als ästhetisches Phänomen ist uns das Dasein immer noch erträglich, und durch die Kunst ist uns Auge und Hand und vor Allem das gute Gewissen dazu gegeben, aus uns selber ein solches Phänomen machen zu k ö n n e n. Wir müssen zeitweilig von uns ausruhen, dadurch, dass wir auf uns hin und hinab sehen und, aus einer künstlerischen Ferne her, über uns lachen oder über uns weinen“³¹⁹. Von dem Gedanken, die Kunst könnte zu einem Umbruch in der Gesellschaft führen, hat sich Nietzsche seit „Menschliches, Allzumenschliches“ verabschiedet.

Mit „Die Zensur“ ist Wedekinds Auseinandersetzung mit der Kunst beendet. Bereits zu diesem Zeitpunkt zeigt sich, daß andere Themen einen stärkeren Raum einnehmen. Nur noch in „Oaha“ (ab 1908) finden sich kunsttheoretische Ansichten, die aber keine neuen Erkenntnisse bringen. Die Kritik an seinem Verleger, die Wedekind mit diesem Drama nach „Karl Hetmann“ erneut vollzieht, steht einer universalen Ausrichtung im Wege³²⁰. Mit Nietzsche hat dieses Drama nichts mehr zu tun.

³¹⁶ Die fröhliche Wissenschaft. S. 464.

³¹⁷ Am Ende hat er alles verloren: seine Kunst, zu der er nach Kadidjas Tod nicht zurückfinden kann, seine Geliebte und den Zensor, der sich für seinen Werk einsetzen könnte.

³¹⁸ Wedekinds Formulierung von der „Wiedervereinigung von Kirche und Freudenhaus im sozialistischen Zukunftsstaat“.

³¹⁹ Die fröhliche Wissenschaft. S. 464.

³²⁰ Zur Deutung von „Oaha“ als Gegenwartsdrama vgl. Hans-Jochen Irmer: Oaha/Till Eulenspiegel. Das Problem des Gegenwartsdramas. In: Dreiseitel/Vinçon (2001). S. 217-228.

3. Der Übermensch in Wedekinds Dramen

Kein Begriff Nietzsches hat in Wedekinds Werk eine so große Rolle gespielt, wie der des Übermenschen. Im Gegensatz zu den trivialen Umsetzungen im gesellschaftlichen Leben und in der zeitgenössischen Literatur³²¹ hat Wedekind versucht, sich den Übermenschen aus „Also sprach Zarathustra“ selbst anzueignen, wie seine persönlichen Aufzeichnungen belegen. In einer Zeit, in der die allgemeine Nietzsche-Rezeption von Mißverständnissen und fehlender Kenntnis seines Werkes geprägt ist, hat Wedekind gleich mit seinem ersten Drama, das den Übermenschen zum Thema hat – „Die Büchse der Pandora“ – eine originelle Deutung vorgelegt, die wesentliche Eigenschaften von Nietzsches Ideal übernimmt, sie aber in einen neuen Kontext setzt.

Das Spektrum der Übermensch-Figuren Wedekinds ist sehr vielseitig: Mit Lulu gestaltet er eine weibliche Personifikation als Triebwesen, die „übermenschliche“ Charakteristika

³²¹ Vgl. hierzu: Leo Berg: Friedrich Nietzsche. Studie. In: Deutschland Nr. 9. Berlin 1889. S. 516-520. Zitiert nach: Bruno Hillebrand: Nietzsche und die deutsche Literatur. Mit einer Einführung herausgegeben. 2 Bände. Tübingen 1978. Band I: Texte zur Nietzsche-Rezeption 1873-1963. S. 62-64, bes. S. 62: „Nachdem Nietzsche aber sein Zauberwort ausgesprochen hatte, war in Deutschland plötzlich alles Übermensch [...]. Man machte Schulden, verführte Mädchen und besoff sich, alles zum Ruhme Zarathustras.“ Die Nietzsche-Begeisterung ging in einen trivialen Kult über, der lediglich Schlagworte aufgriff, um die eigene Lebenshaltung zu rechtfertigen. Damit erfuhr Nietzsches Denken jene Einseitigkeit, die er zu vermeiden versuchte. Die ersten zehn Jahre der Rezeption sind voller Mißverständnisse und vom völligen Unverständnis seinen Ideen gegenüber geprägt. Michael Georg Conrad beschreibt in seinen Roman-Improvisationen „In purpurner Finsternis“ (1895), wie in dem zerstörten Land Teuta der Märtyrer „Zarathustra-Nietzischki“ als Nationalheiliger verehrt und ein Zarathustra-Fest gefeiert wird. Beim Cotta Verlag erscheint im gleichen Jahr Adolf Wilbrandts Roman „Die Osterinsel“: Hier versucht sich Dr. Adler an der Heranzüchtung des „Vollmenschen“. Im Roman „Über allen Gipfeln“ von Paul Heyse vertritt ein heimgekehrter Legationsrat die Auffassung, daß der wahre Mensch jenseits von Gut und Böse stehe. Ihm selbst fehlt das Talent zum Übermenschen. Er schlägt die Avancen der leidenschaftlichen Landesfürstin aus und heiratet die biedere Lena. Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, daß Johannes Schlaf in „Der „Fall“ Nietzsche. Eine „Überwindung““ (1907) feststellt, daß Nietzsche ein Mann des Übergangs ist: „Sicher und gewiß hat uns Nietzsche zwei große Blicke enthüllt und zwei Leitsterne gezeigt, die über der Gegenwart und Zukunft Europas und der Menschheit stehen [...]: den des „Europäers“ und den des „Übermenschen“. Das wird sein Verdienst bleiben. – [...] was von Nietzsche Dauer haben wird, das sind die beiden letzten Teile seines „Also sprach Zarathustra“, das sind seine „Lieder des Prinzen Vogelfrei“, seine herrlichen Dionysosdithyramben, und das sind seine Gedichte! – Seine philosophischen Werke dagegen werden in 50 Jahren unzulänglich geworden sein. Denn die europäische Entwicklung wird [...] zu ihrer Tagesordnung übergehen“ (Johannes Schlaf: Der Fall Nietzsche. Rede zur Feier des 80. Geburtstages Friedrich Nietzsches. In: Johannes Schlaf: Gesammelte Werke. Band X: Reden und Aufsätze. Frankfurt am Main 1960. S. 180-184. S. 181ff, zitiert nach Hillebrand (1978). S. 148f, Kursivdruck von Schlaf). Zum Nietzsche-Kult vgl. David Marc Hoffmanns Artikel im Nietzsche-Handbuch (S. 485-486): „Über die normale Rezeption und Wirkung in Wissenschaft, Literatur, Musik und bildender Kunst hinaus stellt der N.-Kult eine Überhöhung von N.s Person zu einem modernen Messias bzw. seines Werkes zu einer neuen heiligen Schrift dar. N.-Kult ist wesentlich ein soziales, religiöses und psychologisches Phänomen, das im privaten oder öffentlichen Leben nachäffende oder rituelle Manifestationen zeigt. N.-s radikale Gedanken und Denkformen und sein einsiedlerischer Lebenswandel leisteten einer Verehrung durch Jünger Vorschub, wenngleich N. [...] ausdrücklich die Heiligenverehrung als philosophischen Irrweg bezeichnet“.

aufweist. Durch die fortwährende Umarbeitung der Lulu-Tragödie, ihre Aufsplitterung in zwei Teile und die immer stärkere Ausarbeitung der Hauptfigur in Richtung der damals sehr populären *Femme fatale* sind die zahlreichen Bezüge zu Nietzsche zunehmend verdeckt worden. Erst die Neuedition der Urfassung macht die vielfältigen Übermensch-Anspielungen deutlich. Auch wenn Wedekind mit Unterbrechungen von 1892 bis 1913 an der Lulu-Tragödie gearbeitet und ihr mit der Fassung von 1913 die nach eigenen Aussagen „endgültig[e]“³²² Gestalt gegeben hat, zeigt sich, daß auch diese Fassung nicht das abschließende Wohlwollen des Autors fand. Mit Effie in „Schloß Wetterstein“ greift Wedekind bereits 1910 noch einmal die Lulu-Figur auf und präsentiert eine intellektuellere Variante dieser Figur. Effies Tod am Ende des Dramas markiert zugleich den Abschluß dieser Thematik.

Schon 1899 hat Wedekind versucht, Nietzsches Übermensch nicht nur auf die Ebene eines Triebwesens zu reduzieren und stellt mit dem ehemaligen Kunstreiter Fritz Schwigerling eine Synthese aus Nietzsches Übermenschvorstellungen und seiner eigenen Zirkusphilosophie dar. Mit „Der Marquis von Keith“ präsentiert Wedekind eine weitere Variante dieses intellektuellen Seiltänzers, die aber schon deutlich von der negativen Rezeption seiner vorherigen Dramen geprägt ist. Keith verfügt nicht mehr über die Unbeschwertheit Schwigerlings. Zwar sind beide Dramen Komödien, doch ist die Stimmung in „Der Marquis von Keith“ pessimistischer. Der Mißerfolg dieses Dramas führt zur kritischen Reflexion von Nietzsches Übermensch-Ideen und der Moral jenseits von Gut und Böse in „Karl Hetmann“. Die Nietzsche-Parodie, die Hetmann darstellt, ist das Zeichen der Überwindung und markiert das Ende der ersten intensiven Auseinandersetzung mit dem Übermensch.

Erst am Ende seines Lebens kehrt Wedekind zu dieser Thematik zurück und unternimmt einen dritten großen Versuch, Nietzsches Ideal figurativ darzustellen. Zu diesem Zweck greift er mit „Simson“ und „Herakles“ auf mythologische Stoffe zurück. Angesichts des drohenden Ersten Weltkrieges bezieht Wedekind die Erfahrungen der zeitgenössischen Nietzsche-Rezeption mit ein und zeigt auf, wie der Übermensch nicht zu verstehen ist. Mit dem preußischen Ministerpräsidenten konkretisiert sich die psychologisch überzeugendste Variante von Wedekinds Übermenschkonzeptionen.

³²² Frank Wedekind: Vorwort. In: Kritische Studienausgabe. Band 3/I. S. 543-548. S. 543.

Die zentrale Ursache für die vielfältigen und oft mißverständlichen Deutungen des Übermenschen liegt in der Unbestimmtheit von Nietzsches Aussagen³²³. Die Faszination des Übermenschen besteht in dem Perspektivenreichtum dieser Vorstellung, die offen ist für eigene Interpretationen. Hier kulminieren Nietzsches zentrale Ansichten seiner Kritik an der Moral, der zeitgenössischen Gesellschaft und der Religion.

Der Übermensch ist die „mächtigste Kraft“³²⁴ und die „höchste Art alles Seienden“³²⁵. In „Also sprach Zarathustra“ wird er als „Blitz“³²⁶ charakterisiert. Nietzsche versteht unter dem Übermenschen keine bestimmte reale Person, die von ihm zum Vorbild stilisiert werden könnte³²⁷. Auch Zarathustra ist kein Übermensch, obwohl er wesentliche Eigenschaften dieses aufweist, die Wedekind aufgreift. Er dient nur der Ankündigung und Vorbereitung: „Seht, ich bin Verkündiger des Blitzes und ein schwerer Tropfen aus der Wolke: dieser Blitz aber heisst Übermensch.“³²⁸ Der Übermensch im Sinne Nietzsches ist eine Perspektive, eine neue Sichtweise, mit der sich der einzelne Mensch anders wahrnehmen kann³²⁹. Er ist ein Ideal, dem nachzustreben eine lebenslange Aufgabe ist. Zentral ist die Fähigkeit, geltende Wertmaßstäbe zu hinterfragen und, wenn sie als historisch bedingt und überholt angesehen werden, durch neue Normen und Werte zu ersetzen.

Für das Verständnis von Wedekinds Übermensch-Figuren ist es notwendig, diese Offenheit der Aussagen zu berücksichtigen. In Nietzsches Schriften finden sich z.B. keine Hinweise, ob der Übermensch männlich oder weiblich ist. Angesichts der verbalen Ausfälle gegenüber Frauen in „Also sprach Zarathustra“ ist aber zu vermuten, daß Nietzsche an eine männliche Personifikation gedacht hat. Explizit formuliert ist dies aber nicht. Daher ist es nur zuerst befremdlich, daß Wedekind mit Lulu³³⁰ eine weibliche Personifikation des Übermenschen vorlegt. Gerade dies zeigt die Originalität seines Ansatzes³³¹.

³²³ Nietzsche sah sich daher veranlaßt, die Werke nach „Also sprach Zarathustra“ als Kommentar aufzufassen.

³²⁴ Ecce homo. S. 344.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Also sprach Zarathustra. S. 18: „Ich liebe alle Die, welche wie schwere Tropfen sind, einzeln fallend aus der dunklen Wolke, die über den Menschen hängt: sie verkünden, dass der Blitz kommt, und gehen als Verkündiger zu Grunde.“

³²⁷ In „Zur Genealogie der Moral“ (S. 288) wird Napoleon als „Synthesis von Unmensch und Übermensch“ charakterisiert.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Vgl. weiterführend: Gerhardt. S. 170ff.

³³⁰ Neben den diversen französischen Quellen wie Félicien Champsaur's „Lulu. Pantomime en un acte“ (1888) und Louis de Gramont's realistischem Roman „Lolou“ (1883) (vgl. weiterführend: Lulu-Kommentar. Band 3/II. S. 964ff) führt Peters in seiner Biographie über Lou Andreas-Salomé eine weitere Deutung für die

Die philosophischen Dimensionen von Nietzsches Übermensch finden nicht das Interesse Wedekinds. So gibt es weder in den Dramen noch in den persönlichen Aufzeichnungen Äußerungen über die ewige Wiederkunft des Gleichen³³², den Willen zur Macht³³³ oder den Tod Gottes³³⁴. Lediglich auf den Willen zur Macht wird in den Übermensch-Dramen angespielt: In „Die Büchse der Pandora“ will sich Lulu durch die bürgerlichen Ehevorstellungen nicht ihre Freiheit nehmen lassen, im „Keith“ gibt der Marquis trotz aller

Ursprünge des Namens „Lulu“ an, vgl. H. F. Peters: Lou. Das Leben der Lou Andreas-Salomé. Stuttgart, Hamburg 1962. S. 211 (Kursivdruck von Peters): „Wedekind war Urheber jenes Zwischenfalls, den Lou in ihrer Erzählung *Fenitschka* beschreibt. [...] Wie die meisten Männer fühlte er [Wedekind] sich sofort zu ihr hingezogen, verbrachte die halbe Nacht mit ihr im Gespräch und lud sie dann auf sein Zimmer ein. Ohne Zögern willigte sie ein, so daß er ihr Einverständnis voraussetzte, den Rest der Nacht mit ihm zu verbringen. Sehr zu seiner Enttäuschung mußte er jedoch entdecken, daß Lou nicht im entferntesten daran dachte, und ließ ihn verärgert schließlich stehen. Am nächsten Morgen erschien er im Cutaway, mit schwarzer Krawatte und einem Blumenstrauß vor ihrer Tür und bat zerknirscht um Entschuldigung für sein wenig ritterliches Benehmen. Ob er jedoch, wie vermutet worden ist, einige Monate später auf eine subtile Weise Rache nahm, indem er die Hauptfigur seines Schauspiels *Der Erdgeist* Lulu nannte, sei dahingestellt.“

³³¹ Wedekind lässt sich sicher auch von der zeitgenössischen Mode der Femme enfant und Catulle Mendès gleichnamigem Roman „La femme-enfant“ von 1891 inspirieren, vgl. hierzu: Florack (S. 21). Für sie ist aufgrund der deutlichen Parallelen dieser Roman die wichtigste Quelle: Bei Mendès begegnet der Maler Faustin in einem Pariser Theater der aus bürgerlichen Verhältnissen stammenden Tänzerin Liliane, die in der Kindheit Lili genannt wurde. Lili ist spontan, kindlich-verspielt und naiv-amoralisch wie Lulu und verfügt ebenso über narzißtische Eigenschaften. Sie liebt es, sich im Spiegel zu betrachten. „Während [aber] die Szene bei Mendès kindlich-absichtslose Erotik als Reiz suggeriert, wird bei Wedekind eben dies Absichtslose zum gewollten Arrangement, so daß die hinter solchen Darstellungen stehenden voyeuristischen Interessen vorgeführt werden“ (Florack. S. 21). Florack sieht ebenso bei Mendès Wedekinds Dr. Schön vorgebildet: Ein von sexuellen Obsessionen beherrschter Marquis, vergleichbar dem Marquis de Sade, hat sich Lili als Kind bemächtigt. Im Gegensatz zu Mendès, der mit dem Tabubruch nur spielt - „die sexuelle Norm von der züchtigen Bürgersfrau ohne eigene sexuelle Ansprüche“ (Florack. S. 33) wird nicht kritisiert – macht Wedekind diesen Aspekt zum Thema seines Stückes.

³³² In „Die fröhliche Wissenschaft“ taucht dieser Gedanke als „g r ö s s t e S c h w e r g e w i c h t“ erstmals auf: „Wie, wenn dir eines Tages oder Nachts, ein Dämon in deine einsamste Einsamkeit nachschliche und dir sagte: „Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Grosse deines Lebens muss dir wiederkommen, und Alles in der selben Reihe und Folge [...]. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht [...].“ Würdest du dich nicht niederwerfen und mit den Zähnen knirschen und den Dämon verfluchen, der so redete?“ Zur Erklärung vgl. u.a. Karl Löwith: Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkunft des Gleichen. Stuttgart 1956: Die Lehre besagt, daß alles schon einmal dagewesen ist, dennoch in jedem Moment etwas Neues entsteht, somit jeder Moment trotzdem unverbraucht ist. Nietzsche will eine Synthese aus antiken Vorstellungen Heraklits und Pythagoras' und der neuzeitlichen Physik herstellen und wendet sich gegen christliche Erlösungsversprechen und gegen das, was Nietzsche „moderne Ideen“ nennt, wie Sozialismus, Demokratie und Gleichberechtigung, die in seinen Augen nicht dazu geeignet sind, daß es den Menschen besser geht, sondern vielmehr eine Nivellierung bewirken.

³³³ Vgl. Gerhardt. S. 178-189: Nietzsche geht hier über den Darwinismus hinaus, da er diesen Begriff umfassender versteht: Wille zur Macht bezeichnet nicht nur persönliche Motive im Sinne eines Strebens nach Macht, sondern ist auch der gemeinsame Nenner allen Geschehens.

³³⁴ Vgl. Martin Heidegger: Nietzsches Wort „Gott ist tot“. In: Martin Heidegger: Holzwege. Frankfurt am Main 1950. S. 193-247: Mit dieser Formel, die Nietzsche dem „tollen Menschen“ in den Mund legt und sich damit auf eine Anekdote von Diogenes Laertius bezieht, will er auf das historische Ereignis des Untergangs der christlichen Religion hinweisen. Der Tod Gottes ist Ende und Neubeginn zugleich, da er den Menschen durch Verlust seines bisherigen Wertesystems in tiefe Verzweiflung stürzen, gleichzeitig ihn aber auch zu einer Neubestimmung der eigenen Existenz führen kann, da er sich nun selbst neue Gesetze schaffen muß.

Niederlagen nicht auf, und in „Schloß Wettersein“ will Rüdiger unbedingt Leonore heiraten, deren Mann er zu diesem Zweck umgebracht hat. Eine intensive Auseinandersetzung mit diesen drei genannten Aspekten der Philosophie Nietzsches erfolgt aber nicht, obwohl sie ein wichtiger Bestandteil des Übermenschen sind. Die Lulu der Urfassung von „Die Büchse der Pandora“ ist diejenige Übermenschvariation Wedekinds, in der die Aneignung Nietzsches am deutlichsten zu erkennen ist.

3.1. Lulu-Figuren – „Die Büchse der Pandora“ und „Schloß Wetterstein“

Die durch Nietzsche initiierte Auseinandersetzung mit lebensfeindlichen Institutionen wird in „Die Büchse der Pandora“ fortgesetzt. Nachdem Wedekind in „Kinder und Narren“ die Kunst und in „Frühlings Erwachen“ die Schule kritisiert hat, wendet er sich nun der bürgerlichen Ehe und deren Doppelmoral zu. Konträr zum bürgerlichen Trauerspiel geht es Wedekind nicht um die „abgeschmackte [...] Tragik der verlorenen Virginität“³³⁵, sondern um die Verlogenheit der bürgerlichen Gesellschaft, die den Wert der Frau auf ihre unversehrte Jungfräulichkeit reduziert³³⁶. Um diese Verlogenheit aufzuzeigen, gestaltet Wedekind mit Lulu eine Personifikation des weiblichen Geschlechtstriebes³³⁷ als weiblicher Dionysos, die deutlich auf Nietzsches Übermenschen Bezug nimmt.

³³⁵ Karl Kraus: Die Büchse der Pandora (Vortrag am 29. Mai 1905). In: Die Fackel 7 (1905), Nr. 182. S. 1-14. S. 2. Kraus sieht in Wedekind einen wesensverwandten Autor, dessen Stück gegen die naturalistische Dichtung konzipiert ist. Die Thesenhaftigkeit wird ausdrücklich gelobt: Mit Wedekind ist es gelungen, den vordergründigen Realismus der Naturalisten zu durchbrechen und zu einer „höheren Natürlichkeit“ (S. 7) zu gelangen. Der „Menschenschilderer“ (S. 7) Wedekind verschaffe durch seine Darstellung wirklicher Menschen „dem Gedanken den langentbehrten Zutritt auf das Theater“ (ebd.) und sei so dem naturalistischen Milieuschilderer überlegen.

³³⁶ Die Hetäre sei zwar der Wunschtraum des Mannes, aber die „Wirklichkeit soll sie ihm zur Hörigen – Hausfrau oder Maitresse – machen“ (ebd. S. 4).

³³⁷ So auch die Deutung Kutschers, wobei er jedoch Lulu als negative Figur interpretiert: Lulu ist „Prinzip der Zerstörung, ein vernichtender Dämon“ ohne Seele (Band 1. S. 364). Dies widerspricht Wedekinds Kommentar: „Bei der Schilderung der Lulu kam es mir darauf an, den Körper eines Weibes durch die Worte, die es spricht, zu zeichnen. Bei jedem ihrer Aussprüche fragte ich mich, ob er jung und hübsch mache. Infolgedessen ist die Lulu eine sehr leichte und dankbare Rolle, sobald sich jemand für sie eignet. Zu meinem Bedauern wurde sie von Darstellerinnen, die sich gar nicht dazu eigneten, so verschoben [...] und widersinnig dargestellt, daß ich durch das Drama Erdgeist in den Ruf eines Weiberhassers kam“ (Was ich mir dabei dachte. S. 427). Kutscher sieht seine Deutung Lulus durch Wedekinds Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Emanzipationsbewegung begründet: „Das XIX. Jahrhundert und seine Emanzipationsbestrebungen hatten das Weib männlich gemacht, und die Dichtung vom jungen Deutschland und Hebbel bis zum Naturalismus und dann zu Strindberg gab ihrem Kampf in wachsendem Maße Raum und Bedeutung. Wedekind ist Gegner dieser Bewegung und will diese „Kultur“ wieder zur Natur zurückführen, er emanzipiert mit der einseitigen Heftigkeit der Reaktion das Weib von der „Frau“, er betont das Tier. Daß er dabei unter dem Einfluß Nietzsches Elastizität und Vitalität flammend bejaht, ergibt sich bei seiner Anlage von selbst. Einen Generalbaß spielen trotzdem pessimistische Mächte“ (ebd. S. 361). Daß Wedekind ein Gegner der Emanzipationsbewegung ist, verdeutlicht auch die ironische Darstellung einer ihrer Vertreterinnen in Elfriede von Malchus in „Tod und Teufel“. Die These, daß „Die Büchse der Pandora“ durch die Idee

Wedekind vermeidet die trivialisierende Umsetzung der späteren Nietzsche-Mode und die Verflachung der Philosophie Nietzsches in präfaschistoiden politischen Interpretationen. Lulu ist weder eine blonde Bestie noch eine dem Superuomo aus Gabriele d'Annunzios „Trionfo della morte“ (1894) vergleichbare Figur. Die Deutung Lulus als Femme fatale ist zwar angesichts Wedekinds späterer Bearbeitungen der Urpandora denkbar³³⁸, nicht aber mit der Konzeption der Lulu der in Paris entstandenen „Die Büchse der Pandora“ vereinbar, in der eine deutliche Akzentverschiebung in Richtung Femme enfant vorliegt, die Wedekinds Übermensch-Aneignung am deutlichsten herausstellt.

Lulu zeichnet sich konträr zum Übermenschen, den Nietzsche als Gesetzgeber einer neuen Ordnung charakterisiert, nicht durch Intellektualität³³⁹, sondern durch eine positiv konnotierte Naivität aus, die Wedekind, der Lulu nach den „außergewöhnlichen Naturanlagen einer primitiven Frauenfigur“³⁴⁰ konzipiert, als „Selbstverständlichkeit, Ursprünglichkeit, Kindlichkeit“³⁴¹ definiert. Der Begriff „Kindlichkeit“ ist ein wichtiger Hinweis für das Verständnis Lulus als Personifikation des Übermenschen. In „Von den drei Verwandlungen“ erläutert Nietzsche die Stufen einer entwicklungspsychologisch gedachten personellen Weiterentwicklung des Übermenschen vom unbefleckten Geist über das Kamel und den Löwen hin zum Kind. Kindlichkeit akzentuiert Nietzsche nicht im tradierten Verständnis als Naivität, sondern als eine höhere Bewußtseinsstufe, die er als Unschuld der

Wedekinds entstanden sei, ein Drama über Jack the Ripper zu schreiben (vgl. ebd.), bleibt aber Spekulation, da Kutscher keine Belege für diese Sicht anführt.

³³⁸ Beispielsweise fordert Lulu in „Die Büchse der Pandora“ von 1913 Schigolch viel direkter auf, Rodrigo zu beseitigen – „Besorg’ es ihm! Ich bitte dich, besorg’ es ihm. Dann tu’ mit mir, was du willst!“ (Band 3/I. S. 586) oder stellt die Tötung Schöns gegenüber Alwa als Mord hin: „ich habe deinen Vater erschossen“ (ebd. S. 569).

³³⁹ Emrich deutet daher Lulu als „poetische Stilisierung eines mißverstandenen Nietzsche-Ideals“ (Wilhelm Emrich: Wedekind – Die Lulu-Tragödie. In: Wilhelm Emrich: Protest und Verheißung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung. Frankfurt am Main, Bonn 1960, ²1963. S. 206-222. S. 207): Lulu ist mehr als eine vital-elementare Natur. „Ihre unbedingte Natur ist unbedingte Moral“ (S. 206), ihr „unbedingter Anspruch“ (S. 210) zerstört ihre Gegner, und am Ende wird Lulu auch durch sie zerstört. Bereits Michelsen hat auf einen logischen Widerspruch in Emrichs Deutung hingewiesen (Peter Michelsen: Frank Wedekind. In: Benno von Wiese (Hrsg.): Deutsche Dichter der Moderne. Berlin ³1975. S. 51-69 (zuerst: 1965). S. 55): Natur und Moral schließen sich eigentlich aus. Während Natur sich dadurch auszeichnet, daß sie die Triebe gewähren läßt, ist es die Funktion der Moral, diese durch ein festes Regelwerk in gesellschaftlich akzeptierte Bahnen zu lenken. Die Problematik der Interpretation Emrichs zeigt sich besonders in seiner pathetischen Analyse des Schlusses: Lulu wird zur Heiligen stilisiert, zur „ewigen Märtyrerin der ewig unverstandenen Frauenanmut“ und wenig später zum „Urbild einer ewig Geopferten“ (S. 221, beide Zitate). Jack verkörpere „die völlig enthemmte männliche Natur“ (S. 218). Natur tötet am Ende also Natur. Doch entzieht eine solch symbolische Deutung das Drama einer konkreten gesellschaftlichen Realität und damit auch der gesellschaftskritischen Ebene, die Wedekind mit diesem Schluß ausgedrückt sehen wollte.

³⁴⁰ Was ich mir dabei dachte. S. 440.

³⁴¹ Ebd.

Sinne charakterisiert: „Unschuld ist das Kind, [...] eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen“³⁴².

Auf diese Unschuld der Sinne verweisen Wedekinds Selbstverständlichkeit, Ursprünglichkeit und Kindlichkeit³⁴³, die sich bei Lulu in einem kindlich-naiven Verhalten äußern, das jeder Verstellung unfähig, Nietzsches Plädoyer für das Ablegen der gesellschaftlichen Masken aufgreifend, in einer Moral jenseits von Gut und Böse resultiert. Ihre Lebensanschauung ist eine direkte Umsetzung von Nietzsches Ideal eines „menschlich-übermenschlichen“³⁴⁴ Geistes, der „naiv, das heisst ungewollt und aus überströmender Fülle und Mächtigkeit mit Allem spielt, was bisher heilig, gut, unberührbar, göttlich hieß“³⁴⁵. Lulu, die von Wedekind nicht als unmoralisch charakterisiert ist³⁴⁶, verkörpert Nietzsches Immoralismus der Natur³⁴⁷. Lulu zeichnet sich durch eine unreflektierte Natürlichkeit³⁴⁸ aus, die Nietzsches Unschuld der Sinne ins Extrem steigert. Lulus Wesen

³⁴² Also sprach Zarathustra. S. 31.

³⁴³ Wedekind gelingt es, sowohl das traditionelle Verständnis, als auch Nietzsches spezielle Auffassung in seiner Figur zu vereinen. Gegenüber Schwarz erzählt Lulu von Golls Haushälterin, die sich um sie kümmert, sie ohrfeigt, wenn sie etwas Unrechtes getan hat, und sie wie ein Kind behandelt: „Sie bringt mich Abends zu Bett und kleidet mich Morgens an. – Sie badet mich und frisirt mich“ (Die Büchse der Pandora (1894). S. 162). In ihrer Reaktion auf den Selbstmord des Malers zeigt sich die kindliche Unschuld in ihrer Empfindung, die auch schon bei Golls Tod zu bemerken ist. Bevor der Medizinalrat die Tür des Ateliers einschlägt, fleht Lulu den Maler an, sie zu verstecken: „Er schlägt mich todt“ (ebd. S. 171). Golls Tod begreift sie zunächst noch nicht. Sie stupst ihn mit dem Fuß an, und glaubt erst noch, daß er simuliert, um sich dann auf sie zu stürzen und zu bestrafen.

³⁴⁴ Die fröhliche Wissenschaft. S. 673.

³⁴⁵ Ebd.

³⁴⁶ Schöns Verhalten nach dem Tod des Maler, als er sorgfältig darum bemüht ist, nicht mit diesem Selbstmord in Verbindung gebracht zu werden, zeigt, daß er, den Wedekind als „Weltmann“ (Was ich mir dabei dachte. S. 440) mit „geistiger Robustheit, aus unbeugsamer Energie und Rücksichtslosigkeit“ (ebd.) charakterisiert, und nicht Lulu die unmoralische Figur des Dramas ist. Bereits im ersten Akt hat Wedekind ein vergleichbares Verhalten beschrieben: Nach dem Herzschlag Golls, den dieser erleidet, als er Lulu und Schwarz zusammen sieht, fordert der Maler Lulu auf, das Atelier in Ordnung zu bringen, damit niemand seine Verführungsversuche bemerkt.

³⁴⁷ Die fröhliche Wissenschaft. S. 576f: „w o z u ü b e r h a u p t M o r a l, wenn Leben, Natur, Geschichte „unmoralisch“ sind?“ (vgl. hierzu weiterführend: ebd. S. 577ff). Durch diese Sichtweise lehnt Nietzsche ein an sich „böses Wesen“ in der Natur des Menschen, vor dem man sich zu fürchten habe, ab, vgl. ebd. S. 534: „Gegen die Verleumder der Natur. – Das sind mir unangenehme Menschen, bei denen jeder natürliche Hang sofort zur Krankheit wird [...] – d i e s e haben uns zu der Meinung verführt, die Hänge und Triebe des Menschen seien böse; Es giebt genug Menschen, die sich ihren Trieben mit Anmuth und Sorglosigkeit überlassen d ü r f e n : aber sie thun es nicht, aus Angst vor jedem eingebildeten „bösen Wesen“ der Natur!“ Wedekind nimmt in seinem Aufsatz „Aufklärungen“ (1910) auf diese Argumentation in seinem Plädoyer für eine frühe, unverkrampfte Sexualerziehung Bezug: „Unsere Jugend hat es nun aber meiner Ansicht nach gar nicht [...] nötig, sexuell aufgeklärt zu werden. [...] Das Haus, die Familie aber hat die heranwachsende Jugend vor allem darüber aufzuklären, daß es in der Natur gar keine unanständigen Vorgänge gibt, sondern nur nützliche und schädliche, vernünftige und unvernünftige. Daß es in der Natur aber unanständige Menschen gibt, die über diese Vorgänge nicht anständig reden oder die sich bei diesen Vorgängen nicht anständig benehmen können“, (vgl. Frank Wedekind: Aufklärungen. In: Gesammelte Werke. Band 9. S. 384-390. S. 385).

³⁴⁸ Als sie den blutüberströmten Schwarz sieht, zeigt Lulu eine unmittelbare emotionale Reaktion, die von Wedekind in den späteren Fassungen in ein distanziert-überlegenes Verhalten geändert wurde. In der Urfassung erschrickt Lulu, schreit und wirft am „ganzen Körper zitternd“ (Die Büchse der Pandora (1894). S.

und ihr Handeln erweisen sich jedoch nur vor dem Hintergrund des bürgerlichen Wertekanons als „unmoralisch“ oder „unmenschlich“³⁴⁹, Schwarz bezeichnet sie angesichts ihres Verhaltens nach Golls Tod als „Scheusal“³⁵⁰. Lulus Wesen ist jedoch nicht mit bürgerlichen Werten und mit der tradierten Moral zu ergründen³⁵¹.

Lulus Unschuld der Sinne und des Empfindens ist die zentrale psychologische Differenzierung zwischen ihr und den zeitgenössischen Femme fatale-Figuren in der Literatur und der Malerei³⁵². Diese Eigenschaft wird in der Urfassung von „Die Büchse der Pandora“ stärker herausgestellt³⁵³. Sexualität und Erotik sind Lulus Form, ihre Zuneigung zu zeigen. Die Durchsetzung eines Machtanspruches mittels Erotik ist ihr fremd. Salome benutzt ihre erotische Anziehungskraft, um den Kopf des Täufers zu bekommen, der sie verschmäht hat, Nana ihren Körper, um Zugang zur Oberschicht der französischen Gesellschaft zu erhalten. Vergleichbare Ziele hat Lulu nicht³⁵⁴. Ihre Erotik hat die Funktion eines „lebensspendenden göttlichen Wesens“³⁵⁵.

202) Schön mit „Das haben Sie!“ (ebd.) vor, für den Suizid des Malers verantwortlich zu sein. In „Der Erdgeist“ von 1913 läßt sie Schön mit einem spöttischen „Nach Ihnen!“ (Der Erdgeist (1913). S. 442) den Vortritt.

³⁴⁹ Die Büchse der Pandora (1894). S. 173.

³⁵⁰ Ebd.

³⁵¹ Dies verdeutlicht Schön ihrem Ehemann Schwarz, als er ihn aufklärt, daß Lulu nicht mehr unberührt ist, wie Schwarz dachte: „Bei einer Herkunft, wie Mignon sie hat, kannst du nicht mit deinen Begriffen kommen...“ (Die Büchse der Pandora (1894). S. 199). Der Name Mignon, mit dem er sie bezeichnet, verweist auf das heimatlose Mädchen von rätselhafter Herkunft im „Wilhelm Meister“ und rückt sie gleichzeitig in die Nähe eines mythologischen Wesens.

³⁵² Obwohl sich Lulu ihrer sexuellen Anziehungskraft bewußt ist, ist sie unfähig, diese wie Nana oder Salome zur Verwirklichung ihrer Ziele einzusetzen. Anders als zeitgenössische Femme fatale-Figuren ist sie nicht in der Lage, Pläne zu schmieden und diese dann umzusetzen. Ansonsten hätte sie bereits viel früher Vorkehrungen getroffen, dem Mädchenhändler Casti Piani zu entfliehen. Erst als es fast zu spät ist, entscheidet sie sich zur Flucht und wird auch hier mehr von den anderen mitgezogen, als daß sie sich selber für diese Tat entscheidet.

³⁵³ In den späteren Fassungen geht Wedekind dazu über, Lulus Affären mehr in Richtung einer Nymphomanie zu gestalten. So erweckt Lulu den Eindruck, zur Befriedigung ihrer sexuellen Gier auch über Leichen zu gehen.

³⁵⁴ Im Gegensatz zu den späteren Fassungen ist dieses Verhalten weder von Egozentrismus noch von Narzißmus bestimmt, trotz der Sorgfalt, die Lulu auf ihr Äußeres verwendet, und der Verzückung, in die sie ausbricht, wenn sie ihr Porträt erblickt. Ihr Ausruf „Bezaubernd! Entzückend“ (Der Erdgeist (1913). S. 410) entspricht mehr einer Selbststilisierung als einer Selbstverliebtheit. Narzißtisch sind die Männer in ihrer Umgebung, da sie nicht Lulu lieben, sondern nur ihre eigenen Projektionen.

³⁵⁵ Elke Austermühl: Frank Wedekind: In: Hartmut Steinecke (Hrsg.): Deutscher Dichter des 20. Jahrhunderts. Berlin 1996. S. 43-58. S. 48. Vinçon deutet sie als „Inkarnation eines hetärischen Lebensprinzips“ (Kommentar zur Edition der Urfassung: Hartmut Vinçon: Lulus Maske: „Sie tanzt den Übermenschen.“: In: Frank Wedekind: Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragoedie. Historisch-kritische Ausgabe der Urfassung von 1894. Hrsg., kommentiert und mit einem Essay. Darmstadt 1990 (Pharus III). S. 221-232. S. 227).

Die von Nietzsche geforderte Unschuld der Begierde, die den Menschen fehle, verkörpert Lulu in ihrer Einstellung zur Sexualität, die keine egoistische Befriedigung ihrer sexuellen Bedürfnisse intendiert, sondern den Mann zur Ergänzung ihres Selbstverständnisses benötigt³⁵⁶. An einem merkantilen Einsatz ihrer Sexualität ist ihr nicht gelegen³⁵⁷. Ihr Fremdgehen in der Ehe mit Schön entspricht nicht Nymphomanie, sondern resultiert aus ihrem Wunsch, Nähe und Geborgenheit, die ihr Schön verweigert, bei anderen Männern zu finden³⁵⁸.

Wedekind gestaltet seinen ersten weiblichen Übermenschen als lebenden Widerspruch zur bürgerlichen Sexualmoral. Lulus Liebesideal, das in der Urpandora deutlicher als in den späteren Fassungen akzentuiert wird, ist das einer partnerschaftlichen Beziehung, die, Nietzsches idealistische Liebesauffassung aufgreifend, für beide Seiten Befriedigung und Erfüllung bringt. Das Revolutionäre, das Übermenschliche Lulus zeigt sich in ihrem Streben nach erfüllter Erotik³⁵⁹ in der Ehe, also in der Institution, die in der damaligen Gesellschaft die Unterordnung der Frau fordert und ihr das Recht auf die Erfüllung eigener erotischer Wünsche abspricht. Wie Zarathustra ist sie Schöpfer neuer Werte und zugleich der Zerstörer überholter Vorstellungen, von Nietzsche als „alte Tafeln“³⁶⁰ bezeichnet. Wedekind personifiziert diese alten Tafeln durch die Männer, die Lulu umgeben, deren Tod symbolisiert die Lebensunfähigkeit dieser Ansichten³⁶¹.

³⁵⁶ Vgl. Höger (1981). S. 107f., der drei verschiedene Realisierungsmöglichkeiten der Sexualität Lulus unterscheidet: Agiert sie mit einem Mann in der Öffentlichkeit, d.h. kann sie ihre Sexualität nicht voll ausleben, entfaltet sich diese als „Schönheit“, wird somit zum ästhetischen Wert. Hierbei spiele ebenso der Aspekt des Tanzes eine Rolle: Er ist aber bei Lulu nicht Ausdruck einer schönen Seele, sondern stellt eine kulturelle Verfeinerung des Menschlichen dar; sobald die Öffentlichkeit ausgesperrt ist und ein privates Zusammensein stattfindet, wird Lulus Sexualität zur erotischen Anziehungskraft. Ein Ausleben der Sexualität sei aber aufgrund der patriarchalischen Gesellschaftsordnung nicht möglich. Selbst die Sexualität der Frau wird zum Besitztum des Mannes, über das dieser je nach Bedürfnis verfügen kann. So erkläre sich auch, warum Lulu von ihren jeweiligen Verehrern immer geheiratet wird: Allein die Ehe erlaubt, über Lulus „Büchse“ ungehindert verfügen zu können (ebd. S. 113ff). Lulus Protest gegen diese Ordnung zeige, daß sie dieses Verhalten als Einschränkung ihrer sexuellen Entfaltung versteht.

³⁵⁷ Ansonsten würde sie Casti Pianis Angebot annehmen und sich als Hure nach Kairo verkaufen lassen: „Ich gehe in kein Bordell! – Lieber sterben...“ (Die Büchse der Pandora (1894). S. 250).

³⁵⁸ Dieser Wunsch geht in der Schlußszene der Urpandora sogar so weit, daß Lulu ihren Mörder Jack the Ripper bezahlt, damit er wenige Stunden bei ihr bleibt.

³⁵⁹ Schön gegenüber beklagt sich Lulu über ihren Mann Schwarz, er halte ihre Vorstellungen von Liebe für utopisch: „Mir tausend Mal gesagt - gestammelt, es gäbe keine Liebe wie meine...“ (Die Büchse der Pandora (1894). S. 194).

³⁶⁰ Also sprach Zarathustra. S. 246.

³⁶¹ Goll will Lulus natürliche Entwicklung zu einer jungen Frau verhindern, indem er sie eifersüchtig bewacht. Als er Lulu mit Schwarz sieht, wird ihm bewußt, daß sein Bemühen vergeblich war, und ihn trifft der Schlag. Dabei ging die Verführung von Schwarz aus, wobei Lulu mehrfach versucht hatte, ihm zu entkommen. Der romantische Fantast Schwarz verkraftet das Zerschlagen seiner Illusion – er sei Lulus erster Mann – nicht. Die Vorstellung, daß eine Frau unberührt in die Ehe gehen muß, ist eine der „alten Tafeln“, die Wedekind zerbrechen will. Dem angeblich illusionslosen Schön wird sein Glaube zum Verhängnis, daß er durch die Vernichtung Lulus seine Position als Vater und Ehemann aufrechterhalten kann. Aus Feigheit will er sie zum

Die Freiheit ihres Denkens symbolisiert Wedekind durch Lulus Tanz. In Nietzsches Philosophie des Übermenschen ist der Tanz der Gegensatz zum „Geist der Schwere“³⁶², der die Menschen am Boden, in der Umgebung der Philister halten will, bei denen es „zu viele f r e m d e schwere Worte und Werthe“³⁶³ gibt, Ausdruck geistiger Souveränität und dionysischer Lebensauffassung, ein „Symbol der befreiten und erfüllten menschlichen Existenz“³⁶⁴. Der Tanz ist für die ausgebildete Tänzerin Lulu eine höhere, im Sinne Nietzsches dionysische Lebensform. Er ist ebenso wie ihr Umgang mit Sexualität Ausdruck ihrer Natürlichkeit und Ursprünglichkeit. Dieses Verhalten will sie nicht korrumpieren lassen³⁶⁵.

Das Ende des Dramas markiert nicht nur das Ende von Lulus Lebensweg, sondern ist zugleich die pessimistische Antwort auf das in „Die Büchse der Pandora“ enthaltene utopische Liebesideal Lulus. Mit ihrem Tod setzt Wedekind Zarathustras Forderung um: Setzt Euch große Ziele und geht daran zugrunde.³⁶⁶ Lulu stirbt an ihrem Anspruch, eine Umsetzung ihres Ideals ist nicht möglich. Wedekind generiert aus Nietzsches Philosophie des Übermenschen eine übermenschliche Venusfigur, und diese Erotik, das Zentrum von Lulus Wesen, ist das divergierende Element zwischen Wedekinds Übermenschkonzeption und der Nietzsches.

Die sich in Lulu manifestierende Utopie, eine Erneuerung der Gesellschaft sei durch eine auf das Du hin korrespondierende Erotik möglich, die diese als elementares Attribut des Lebens akzeptiert, wird durch Lulus Ermordung negiert. Jack, der personifizierte männlich-aggressive Geschlechtstrieb³⁶⁷, nimmt Lulu durch die Entfernung ihrer Eierstöcke das

Selbstmord zwingen, dann die Treppe hinunterstoßen. Erst da ergreift Lulu in Notwehr die Waffe und tötet ihn. Alwa schließlich wird von Kungu Polti, einem von Lulus Freiern, erschlagen.

³⁶² Also sprach Zarathustra. S. 241.

³⁶³ Ebd. S. 243.

³⁶⁴ Rasch (1967). S. 65.

³⁶⁵ Deutlich wird dies, als Schön sie zwingen will, vor den Augen seiner Braut zu tanzen. Lulu versteht dies als Demütigung und Prostitution ihrer Kunst und erleidet einen Zusammenbruch.

³⁶⁶ Vgl. das Kapitel „Von den Verächtern des Leibes“ (Also sprach Zarathustra. S. 39-41).

³⁶⁷ Wedekind folgt hier der Charakterisierung Krafft-Ebings, der den Mann als „aktiv, aggressiv“ und die Frau als „passiv, defensiv“ beschreibt. In pathologischen Fällen kann der Drang des Mannes, sich die Frau zu unterwerfen, bis zum Lustmord gesteigert werden. Die Genauigkeit, mit der Wedekind in der Urfassung die Verstümmelung Lulus beschreibt, zeigt, daß ihm Krafft-Ebings Beschreibung von Jack the Ripper bekannt gewesen sein muß: „Jack, der Aufschlitzer. Am 1.12.87, 7.8., 8.9, 30.9, im Oktober, am 9.11.88, am 1.6., 17.7., 10.9.89 fand man in Quartieren von London Frauenleichen in eigentümlicher Weise getötet und verstümmelt, ohne des Mörders habhaft werden zu können. Es ist wahrscheinlich, dass derselbe seinen Opfern aus viehischer Wollust zuerst den Hals abschnitt, dann ihnen die Bauchhöhle eröffnete, in den Eingeweiden

Zentrum ihrer Natur. Diese symbolische Entsexualisierung zeigt, daß in der männlich dominierten Gesellschaft die sexuelle Emanzipation der Frau nicht realisierbar ist³⁶⁸. Die gesellschaftskritischen Aspekte dieses Finales werden in der Urfassung noch deutlicher, da Wedekind hier den Mörder als Zulieferer der zeitgenössischen medizinischen Forschung darstellt, somit seine Tat von dieser akzeptiert zu werden scheint: „I would never have thought of a thing like that. – That is a phenomenon, what would not happen every two hundred years. – I am a lucky dog, to find this curiosity. [...] When I am dead and my collection is put up to auction, the London Medical Club will pay a sum of threehundred pounds for that prodigy, I have conquered this night. The professors and the students will say: That is astonishing!“³⁶⁹ Mit Lulu hat Wedekind eine ungewöhnliche Verkörperung des Übermenschen geschaffen, die wesentliche Charakteristika von Nietzsches Konzeption aufgreift und durch ihre Psychologisierung über die zeitgenössische Rezeption hinausweist. Wedekinds Vorgehen, in den späteren Bearbeitungen der Urpandora Lulu zunehmend dem zeitgenössischen Publikumsgeschmack anzupassen, hat die Originalität dieser Konzeption verdeckt.

Die Hauptfigur der Einakter-Trilogie „Schloß Wetterstein“³⁷⁰ greift die Lulu-Thematik ein zweites und abschließendes Mal auf. Effie von Wetterstein, die konträr zu Lulu selbst-

wühlte. In zahlreichen Fällen schnitt er sich äussere und innere Genitalien heraus und nahm sie mit sich, offenbar, um noch später an deren Anblick sich zu erregen. Anderemale begnügte er sich, dieselben an Ort und Stelle zu zerfetzen. Es ist zu vermuten, dass der Unbekannte kein sexuelles Attentat an den 11 Opfern seines perversen Sexualtriebes beging, sondern dass das Morden und Verstümmeln ihm ein Aequivalent für den sexuellen Akt war“ (Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung. Eine medizinisch-gerichtliche Studie für Ärzte und Juristen. 14. vermehrte Auflage. Hrsg. von Dr. Alfred Fuchs. Wien 1912 (zuerst 1886). München 1984. S. 151, S. 75ff).

³⁶⁸ Medicus (S. 105) erkennt die gesellschaftskritische Intention des Finales, wenn er Lulus Ermordung als Erlösung sieht, da Jack sie zur Reinheit zurückführe: „Jack verwandelt das beschmutzte Prinzip wieder in die Reinheit des Graphems Lulu. All dies ist Religion, wenn auch die der Lust. Wie Christus der fleischgewordene Geist Gottes ist, so ist Lulu die Geburt des Gedankens. Ihre Opferung durch Jack läßt Lulu ins metaphysierte Unbewußte, in die völlige Stummheit, die vorher schon der Tanz als diesseitige Form repräsentierte, in den Tod als letzte Zuflucht zurückkehren“.

³⁶⁹ Die Büchse der Pandora (1894). S. 311, vgl. auch Florack (S. 102f): „Wedekind kannte die umfangreiche, mehrfach neu aufgelegte Studie des Anthropologen Ploss „Das Weib in der Natur- und Völkerkunde“ [vgl. Kutscher. Band 1. S. 337]. Dort finden sich unter den reich illustrierten Beschreibungen von genau vermessenen Körperteilen der Frauen fremder Länder und Völker – gespickt mit rassistischen und frauenfeindlichen Äußerungen – auch ausführliche Beobachtungen zur Anatomie der äußeren weiblichen Geschlechtsorgane. Über mehrere Seiten wird allein der Stand der Diskussion um die „Hottentottenschürze“, die auffällig verlängerten „Schamlefzen der Hottentotten- und Buschmann-Frauen“, referiert [...] und zitiert ausführlich die Besprechung des „Präparates von den Geschlechtsteilen eines Korannaweibes“ in der Berliner anthropologischen Gesellschaft.“ Wedekinds bezieht sich bei der Darstellung der Intention Jacks also auf reale Vorbilder.

³⁷⁰ Die einzelnen Akte des Dramas veröffentlichte Wedekind nacheinander. Zuerst erschien im Juni 1910 der dritte Akt „In allen Wassern gewaschen. Tragödie in einem Aufzug“, dann folgte der zweite „Mit allen Hunden gehetzt. Schauspiel in einem Aufzug“ und schließlich der erste „In allen Sätteln gerecht. Komödie in

bewußter und psychologisch glaubwürdiger agiert, ist eine Synthese von Nietzsches Übermenschen und Wedekinds dionysisch-kindlicher Frauenfigur der Urpandora. Wedekinds intensivere Aneignung der Seiltänzer-Philosophie von „Also sprach Zarathustra“, die in der im Vergleich zu Lulu intellektuelleren Konzeption der Hauptfiguren der auf „Die Büchse der Pandora“ folgenden Dramen „Fritz Schwitterling“ und „Der Marquis von Keith“ resultiert, läßt ihn 16 Jahre nach der ersten Fassung von „Die Büchse der Pandora“ eine thematische und inhaltliche Weiterentwicklung seiner „Monstretragödie“ schreiben.

Effie von Wetterstein, wie Lulu eine Personifikation des weiblichen Geschlechtstriebes, ist ebenso als lebender Widerspruch zur bürgerlichen Gesellschaft gedacht. Mit Lulu verbindet sie die Erotik als Zentrum ihres Wesens: „Ohne Liebe kann ich / Nicht leben“³⁷¹. Ist Lulus Prostitution nur eine Episode ihrer Kindheit, bevor sie Schön kennenlernt, gestaltet Wedekind den Weg Effies zur Dirne als eine bewußte Entscheidung, auf die sie ihr Leben ausrichtet: „Um so notwendiger ist es dann aber doch für uns, [...] daß wir unsere weiblichen Vorzüge und Fähigkeiten möglichst früh vervollkommen.“³⁷². Effies erotische Lebensauffassung, die wie bei dem Übermenschen Lulu antibürgerlich konzipiert ist, manifestiert sich erneut in einer Moral jenseits von Gut und Böse. Wedekind verdeutlicht diese übermenschliche Moral in dem ersten Gespräch zwischen Effie und ihrer Mutter Leonore³⁷³, indem Effie das gesellschaftliche Rollenverständnis von Mann und Frau in der bürgerlichen Ehe mit der interaktiven Beziehung zwischen Freier und Prostituierter vergleicht und so ironisch die Ehe als bessere Prostitution deutet³⁷⁴.

einem Aufzug“. Wie Wedekind in einem Brief an Georg Brandes vom 27. August 1910 (abgedruckt in: Bohnen. S. 117) erklärte, sind „die drei Einakter [...] nichts anderes als ein dreiaktiges Schauspiel, von dem ich in Zwischenräumen einen Akt nach dem anderen veröffentlichte, weil mich die deutsche Kritik für künstlerisch tot und völlig steril geworden erklärt hatte.“ Das Drama sollte „Schloß Wetterstein. Eine Familientrilogie“ heißen. Die Buchausgabe „Schloß Wetterstein. Schauspiel in drei Akten“ (1912) bringt durch Kürzungen von etwa 50 Seiten eine stark geänderte Fassung, um das Drama für das Theater geeigneter zu machen. Auch dieses Stück wurde verboten. Selbst mit dem Wegfall der Zensur von 1918 setzten sich die Ausschreitungen fort: Als es im Dezember 1919 aufgeführt wurde, brach ein organisierter Skandal aus, den die Polizei beenden mußte. Nach acht Vorstellungen wurde es abgesetzt, da die „Polizei sich außerstande fühlte, der Unruhestifter Herr zu werden“ (Kutscher. Band 3. S. 112).

³⁷¹ Frank Wedekind: Schloß Wetterstein. In: Gesammelte Werke. Band 6. S. 1-100. S. 11.

³⁷² Schloß Wetterstein. S. 81.

³⁷³ Der Name von Effies Mutter verweist auf die weibliche Hauptfigur in Beethovens „Fidelio“. Vinçon (1987. S. 229) macht auf die Parallelen zwischen dem ersten Akt und der Brautwerbung aus Shakespeares „Richard III“ aufmerksam.

³⁷⁴ Schloß Wetterstein. S. 12f: „Effie: Ich habe mir überhaupt von jeher gedacht, daß das Theaterspielen für die Schauspieler ein viel größeres Vergnügen sein muß als für die Zuschauer. Leonore: Das ist ja gerade das Würdelose daran. Das Theaterspielen ist ein Beruf, bei dem man sich für sein eigenes Vergnügen bezahlen läßt. Das tut kein anständiger Mensch. Effie: Tut denn das aber eine Frau nicht auch, wenn sie sich verheiratet? Leonore: Ich verstehe nicht, was Du meinst. Effie: Ich meine, daß sie sich dabei für ihr eigenes

Im Unterschied zu Lulu agiert Effie, Nietzsches Übermensch im Geiste näher kommend, mit ihrer erotischen Ausstrahlung bewußter als das unbewußte Instinktwesen Lulu und ist so stärker als *Femme fatale* konzipiert³⁷⁵. Von dieser unterscheidet sie jedoch die bereits in dem das Drama einleitenden Gespräch zwischen Mutter und Tochter deutlich werdende Unschuld der Sinne, die, verglichen mit Lulu, noch weiter gesteigert wird, so daß Effies Verhalten der Unbekümmertheit von Lulu zwar gleicht, sich jedoch als Kalkül eines wohlüberlegt denkenden und handelnden, in seinem Geiste revolutionären Charakters erweist. Stärker noch als Lulu verkörpert Effie die Elastizität des Übermensch. Das faustische Ungenügen mit der gesellschaftlichen Rolle von Franziska vorwegnehmend, agiert sie weitgehend unabhängig von gesellschaftlichen Werten und Normen und verkörpert so Nietzsches Moral jenseits von Gut und Böse in ihrer reinsten Form. Wedekind steigert mit Effie den bereits Lulu charakterisierenden Immoralismus der Natur, der sie jede moralische Rücksichtnahme ablehnen läßt. Am Ende des zweiten Aktes geht sie sogar eine von ihrer Mutter ausdrücklich erwünschte Beziehung mit ihrem Stiefvater Rüdiger ein.

Wie Nietzsches Übermensch ist sie religionslos als Zeichen ihrer absoluten Diesseitsbezogenheit. Effie verkörpert das Leben in seiner ureigensten Beschaffenheit ohne jede metaphysische Komponente³⁷⁶. Ein utopisches Liebesideal, das die Lulu in der Urfassung von „Die Büchse der Pandora“ intendiert, ist ihr ebenso fremd wie Lulus partielle Realitätsflucht im Tanz als Ausdruck ihres ureigensten Wesens.

Nietzsches Idee von der Todfeindschaft der Geschlechter - „Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der Todhaß der Geschlechter ist!“³⁷⁷ - bestimmt auch „Schloß Wetterstein“. Die tödliche Auseinandersetzung zwischen Mann und Frau ist die inhaltliche Verbindung zwischen den einzelnen Akten, die in sich abgeschlossene Episoden erzählen.

Vergnügen bezahlen läßt. Leonore: Von wem läßt sie sich denn bezahlen? Effie: Von ihrem Mann natürlich. – Von wem denn sonst! Leonore: Gott bewahre! Was fällt dir ein. In der Ehe läßt sich die Frau für so wenig für ihr Vergnügen bezahlen, wie sich der Mann dafür bezahlen läßt. Beide tun umsonst, was sie für einander tun. Effie: Eigentümlich! – Ich hatte mir das immer ganz anders vorgestellt! Leonore: Offenbar verwechselt du da zwei Beschäftigungen, die gar nichts miteinander zu tun haben.“

³⁷⁵ Vgl. ebd. S. 33: Den Grafen, den sie am Ende des ersten Aktes heiratet, hat sie schnell finanziell ruiniert. Bereits vor der Eheschließung hat sie ihm erklärt, daß sie ihn nicht aus Liebe heiratet: „Ich sagte ihm ganz aufrichtig, mir sei es schließlich bis zu einem gewissen Grade vollständig gleichgültig, wer mich heiratet.“

³⁷⁶ Austermühl (1996. S. 51) dagegen deutet Effie durch die Bezeichnung „Epiphania“ (Schloß Wetterstein. S. 75) als „weibliche Erscheinung Gottes auf Erden“.

Wedekind greift hier Nietzsches Kriegsbegriff auf: Für Nietzsche, der militärische Vokabeln nur als Metaphern verwendet, ist der Krieg ein Mittel der Kultur mit dem Ziel, daß er „zur Freiheit [...] erzieht“³⁷⁸.

Wedekind kombiniert diesen Kriegsbegriff Nietzsches mit der Todfeindschaft der Geschlechter und wendet ihn auf die Konzeption und Konstellation der Figuren in „Schloß Wetterstein“ an. Wedekind gestaltet nicht einen, sondern drei verschiedene, männliche und weibliche Übermenschen³⁷⁹, die alle von Nietzsches Willen zur Macht bestimmt werden, von denen Effie jedoch die überzeugendste Personifikation ist, da es ihr als einzige gelingt, sich den jasagenden Charakter, selbst noch in der Konfrontation mit ihrem Gegner Tschamper, zu bewahren³⁸⁰. Nietzsche entwirft in „Also sprach Zarathustra“, obwohl ein Plädoyer für die Einsamkeit und den Rückzug aus der Gesellschaft, eine utopische Ehekonzeption, eine Ehe der Übermenschen, die das in seinen Augen verfehlte bürgerliche Modell als „Armuth der Seele“³⁸¹ und „erbärmliches Behagen zu Zweien!“³⁸² kritisiert, überwinden soll: „Ehe: so heisse ich den Willen zu Zweien, das Eine zu schaffen, das mehr ist, als die es schufen. Ehrfurcht vor einander nenne ich Ehe als vor den Wollenden eines solchen Willen.“³⁸³ Die Ehe der Übermenschen bedeutet konträr zu den bürgerlichen Zweckehe keinen Stillstand, sondern vor allem die geistige Befruchtung, mit dem Ziel, etwas zu schaffen, das über die in die Beziehung eingebrachten Anlagen und Fähigkeiten hinausgeht. Auf dieses Eheideal, eine Umwertung aller Werte der bürgerlichen Ehe, die für Leonore „ein neues Ziel! Ein überraschendes Ziel!“³⁸⁴ darstellen, bezieht sich Rüdiger in

³⁷⁷ Der Fall Wagner. S. 15.

³⁷⁸ Götzen-Dämmerung. S. 139: „Der Werth einer Sache liegt mitunter nicht in dem, was man mit ihr erreicht, sondern in dem, was man für sie bezahlt, - was sie uns k o s t e t. [...] Dieselben Institutionen bringen, so lange sie noch erkämpft werden, ganz andere Wirkungen hervor; sie fördern dann in der That die Freiheit auf eine mächtige Weise. Genauer zugesehn, ist es der Krieg, der diese Wirkungen hervorbringt, der Krieg um liberale Institutionen, der als Krieg die i l l i b e r a l e n Instinkte dauern lässt. Und der Krieg erzieht zur Freiheit. Denn was ist Freiheit! Das man den Willen zur Selbstverantwortlichkeit hat.“

³⁷⁹ In „Was ich mir dabei dachte“ (S. 452) charakterisiert Wedekind die drei Hauptfiguren Rüdiger, Leonore und Effie als „der Mann, das Weib, das Kind.“

³⁸⁰ Kutscher (Band 3. S. 101) sieht die Konzeption der Figuren als ein direktes Resultat von Wedekinds Auseinandersetzung mit Nietzsche: „Besonders stellt er sie in Gegensatz zu dem unerotischen Geschöpf Nietzsches. Sämtliche Personen befinden sich fortwährend im Zustande der Erektion, Spannung, Kampfstellung; alle sind nackt gedacht. Überlebensgroße Menschen spielen ein Drama der Geschlechter.“

³⁸¹ Also sprach Zarathustra. S. 91.

³⁸² Ebd.

³⁸³ Ebd. S. 90.

³⁸⁴ Schloß Wetterstein. S. 27.

seinem Werben um Leonore³⁸⁵, so daß es ihm als Mörder ihres Mannes gelingt, sie zur Frau zu gewinnen³⁸⁶.

Das Finale³⁸⁷ zwischen Effie und Tschamper, der Verkörperung von Nietzsches Geist der Schwere und den ins Dämonische gesteigerten Jack³⁸⁸, nutzt Wedekind zur Konfrontation zweier verschiedener, von Nietzsche beschriebener Formen des Willens, die Schopenhauers Willensbegriff aufgreifen. Effie verkörpert wie Lulu durch ihre lebensbejahende Einstellung den Willen zum Leben, Tschamper den Willen zum Nichts³⁸⁹, gegen den der in „Also sprach Zarathustra“ beschriebene Kampf des Übermenschen gerichtet ist. Konträr zu Jack steht bei Tschamper die psychische Gewalt im Vordergrund. Er zwingt Effie, ihm das

³⁸⁵ Vgl. ebd.: „Es gibt keine Folterkammer von Ehe. Man liebt sich oder man trennt sich! Die meisten gesunden Menschen werden glückliche Paare. [...] Die Ehe ist keine Fessel, außer für die Geisteskrüppel, die sie dafür halten. Wenn ich meine Frau nicht vergöttern kann, dann soll sie mir gestohlen bleiben. [...] Die Ehe ist für den Menschen da, nicht der Mensch für die Ehe! Ihr Glück, Ihre freie Entfaltung, das sind die heiligsten Ziele unseres Zusammenlebens.“

³⁸⁶ Es ist keine Kritik Wedekinds an diesen Vorstellungen (vgl. Medicus (S. 251), der Rüdigers Ehemodell fälschlicherweise als nicht ernst gemeint betrachtet: „Die Autonomie ist nur Parole, hinter der sich gegenseitige Abhängigkeit und Unvermögen zur Trennung [...] verbergen“), wenn sich Rüdiger und Leonore als außerstande erweisen, dieses Modell über die erste wirkliche Krise – Luckner droht, Rüdiger, der Unterschlagungen begangen hat, an die Polizei auszuliefern –, die sich ihnen stellt, zu retten. Vielmehr ist es eine Kritik an denjenigen, die nicht die Fähigkeiten haben, es zur Vollendung zu bringen. Rüdiger hat nicht die nötige Kraft, eine Trennung von Leonore zu vollziehen, um so damit alleine das Opfer Luckners zu werden. Wie bereits in seinen früheren Dramen unterzieht Wedekind Nietzsches Ansichten einer kritischen Überprüfung. Der Ausgang des ersten Aktes zeigt zwar, das von Nietzsche konzipierte Eheideal könnte erfolgversprechend sein, wenn sich zwei starke Persönlichkeiten auf dieses Wagnis einlassen, doch beweist das Zerschlagen von Rüdigers und Leonores Beziehung, angesichts materieller Abhängigkeit von einem dritten Menschen, gerät auch die Ehe des freien Willens zu einer Fessel.

³⁸⁷ Zu Beginn des Aktes thront Effie als vergötterte Herrin in einem arkadischen Freudenstaat. Als Herrscherin ist sie von einer Geisteselite in Form eines antiken Rats der Weisen umgeben. Wedekind nimmt hier Bezug auf Nietzsches Hochschätzung der Aristokratie und den „neuen Adel“ (Also sprach Zarathustra. S. 254ff), den Zarathustra beschreibt. Bereits in „Mine-Haha“ hatte sich Wedekind ausführlich mit Nietzsches Staatsutopien befaßt. „Schloß Wetterstein“ spielt auf diese Ideen nur noch an. Näher ausgeführt werden sie nicht. Es wird allein deutlich, daß Effie an der Spitze eines aristokratisch ausgerichteten Staates steht, im Drama als Dynastie beschrieben, deren Mitglieder die Aufgabe haben, Effie zu dienen. Wie in Nietzsches Ausführungen über den Zukunftsstaat des Übermenschen besteht die Aufgabe der Untertanen Effies lediglich darin, sie von den alltäglichen Aufgaben zu entlasten.

³⁸⁸ Medicus (S. 253) erkennt zwar die Bezüge zur Jack-Figur, doch deutet er ihn als „alternde[n] Jack the Ripper, der statt Bäuche nunmehr Seelen aufzuschlitzen vermag.“ Costa (Fernanda Gil Costa: Konstellationen der Schwäche und Stärke. Frank Wedekinds Entwürfe von Männerfiguren. In: Dreiseitel/Vinçon (2001). S. 149-162. S. 153, beide Zitate) zeigt zwar die Parallelen von Tschamper zu Jack auf, indem dieser aber als „Rächer und Befreier, nicht im moralischen, aber im theatralischen Sinn“ gedeutet wird, erkennt sie den Sinn der Jack-Figur und deutet Tschamper als „Psychiater“. Die Verharmlosung, die in einer solchen Deutungen anklingt, ist angesichts der Gefährlichkeit, die Tschamper zugeschrieben wird („Nimm dich vor dem Kauz / In acht! Drei Freudenmädchen oder vier / Hat er schon hingemordet“ wird Effie gewarnt (Schloß Wetterstein. S. 75) nicht berechtigt. Schon Kutscher (Band 3. S. 99) erkannte in ihm eine „mächtige Personifikation des Todes.“

³⁸⁹ Zur Genealogie der Moral (S. 412): „Man kann sich schlechterdings nicht verbergen, was eigentlich jenes ganze Wollen ausdrückt, das vom asketischen Ideale her seine Richtung bekommen hat: dieser Hass gegen das Menschliche, [...] dieser Abscheu vor den Sinnen, vor der Vernunft selber, diese Furcht vor dem Glück und der Schönheit, [...] – das Alles bedeutet, [...] einen W i l l e n z u m N i c h t s. Einen Widerwillen gegen das Leben, eine Auflehnung gegen die grundsätzlichen Voraussetzungen des Lebens [...].“

traurigste Erlebnis ihres Lebens zu erzählen³⁹⁰ und verweigert sich ihren Liebesdiensten. Diesen Krieg zwischen den Geschlechtern, zwischen zwei Übermenschen, die jeweils die extrem gesteigerten zeitgenössischen sexualwissenschaftlichen Deutungen des weiblichen und männlichen Geschlechtstriebs verkörpern³⁹¹, verliert Effie.

Dieser Schluß, der keine „Selbstparodie der Lulu-Jack-Szene“ ist³⁹², markiert den vollständigen Abschluß der ersten Auseinandersetzung Wedekinds mit dem Übermenschen und steigert den Pessimismus des Finales von „Die Büchse der Pandora“. War Lulus Tod tragisch, so ist der von Effie sinnlos, da sie im falschen Bewußtsein stirbt³⁹³. Effies Selbstmord symbolisiert Wedekinds endgültige Absage an den Glauben, daß ein Übermensch, der sich allein auf die Kraft der Sexualität verläßt, die verkrusteten bürgerlichen Strukturen beseitigen könnte. Der Tod Effies resultiert ebenso aus den psychologischen Mechanismen des zeitgenössischen Rollenbildes: Da Effie, die „Frau“, freiwillig das Gift nimmt, um Tschamper, den „Mann“ zu retten, ist ihr Tod das Ergebnis der Opferbereitschaft, die die patriarchalische Gesellschaft der Frau anerzieht.

3.2. Der Seiltänzer als intellektuelle Variante des Übermenschen

Die Zirkusaufsätze, Ausdruck des Enthusiasmus Wedekinds für den Zirkus, sind das früheste überlieferte Zeugnis der Auseinandersetzung Wedekinds mit der Philosophie Friedrich Nietzsches. Auch in diesem Aufsatz greift Wedekind Nietzsches gedankliche Konstrukte auf und erweitert sie um inhaltliche Kategorien aus seiner eigenen Lebensphilosophie. Vor dem Hintergrund der prüden wilhelminischen Gesellschaft und

³⁹⁰ Wohl aufgrund seiner Pariserlebnisse (vgl. den Eintrag vom 5. Juni 1892 (Die Tagebücher. S. 184-185), in der über den Besuch bei einer Prostituierten und deren Erinnerungen an das Elternhaus berichtet wird) glaubte Wedekind, daß „für die Seele der Prostituierten die Erinnerung an Kindheit und Elternhaus der wundeste Punkt ist und daß deshalb ein psychologischer Mord, wenn er überhaupt möglich ist, an dieser Stelle ansetzen muß“ (Was ich mir dabei dachte. S. 452f).

³⁹¹ Vgl. hierzu die Ausführungen zu Krafft-Ebings Erläuterungen.

³⁹² So aber Irmer (1975). S. 162.

³⁹³ Tschamper spielt seine Rolle des Lebensmüden derart überzeugend, daß Effie als lebensspendendes Element - „Der Freude dien ich!“ (Schloß Wetterstein. S. 89) versucht, ihn mit allen Mitteln zu einem lebensbejahenden Dasein zu bewegen. Als letzten Versuch trinkt Effie sein Gift, um ihm zu beweisen, daß sie die Frau ist, die ihn glücklich machen könnte: „Dir fehlt das Weib, das alles für dich opfert, [...] Bei meinem Stolz, wenn du noch daran zweifelst, / Dann trink ich diesen Trank“ (S. 97). Tschampers Worte „Wie dir ergeht's noch vielen“ (ebd. S. 98) zeigen, daß sie nicht die letzte Frau gewesen ist, die er töten wird. Als Salzmann sich ihm gegenüber beschwert -, „Was aber / Ersetzt mir den Verlust?“ (ebd. S. 99) -, wird er von

Wedekinds erotischen Erfahrungen in der französischen Metropole akzentuierte „Die Büchse der Pandora“ die triebhaften, unbewußten Motive der menschlichen Psyche. Mit dem „Seiltänzer“, einem Begriff aus „Also sprach Zarathustra“, der in „Fritz Schwigerling“ und „Der Marquis von Keith“ aufgegriffen wird, manifestiert sich eine neue Variante des Übermenschen, die über die bisherige Darstellung hinausgeht. Die Erotik dominiert konträr zu dem Übermenschen Lulu diese neue Konzeption nicht mehr. „Fritz Schwigerling“ und „Der Marquis von Keith“ betonen die Intellektualität, die Wedekind als neue übermenschliche Eigenschaft seiner Figuren herausstellt. Mit dem „wilde[n], schöne[n] Tier“³⁹⁴ Lulu verbindet die Figuren dieses neuen Umkreises Nietzsches „Elastizität“ als zentrale Eigenschaft des Übermenschen.

Im Gegensatz zu Lulus unbewußter Elastizität, die aus ihrem spezifischen Sosein resultierte, nutzen Schwigerling und der Marquis die Faszination ihres die bürgerlichen Konventionen sprengenden Charakters bewußt aus, um als Manipulatoren des Geistes im Umgang mit ihren Mitmenschen zu agieren. Schwigerling und Keith gebrauchen ihre Intellektualität, um als Übermenschen im Geiste ihre Umgebung zu verändern. Mit Lulu verbindet sie ihre Amoralität, die auch bei ihnen in einer Moral jenseits von Gut und Böse resultiert. Stärker als in „Die Büchse der Pandora“ betont Wedekind die Spielernatur des Übermenschen³⁹⁵. Er wendet sich nach „Die Büchse der Pandora“, in der er mit Lulu eine Frau in den Mittelpunkt stellt, nun dem eigenen Geschlecht zu und bringt mit Schwigerling und dem Marquis männliche Übermenschen auf die Bühne. Beide Dramen werden bestimmt von der Auseinandersetzung zwischen zwei Männern; die Frauenfiguren werden von Wedekind auf ihre gesellschaftlich vorgeschriebene Rolle reduziert. Erst mit „Franziska“ (1912), Wedekinds letzter weiblicher Hauptfigur, konzipiert er nach „Schloß Wetterstein“ wieder einen weiblichen Übermenschen, der als Synthese des Instinktwesens Lulu und den Seiltänzern und als kritische Revision von Nietzsches Frauenbild zu verstehen ist.

diesem engagiert. So bestätigt sich am Ende Rüdigers spöttisch gemeinter Schlußsatz des ersten Aktes: „Jeder Mensch ist ersetzlich“ (ebd. S. 33).

³⁹⁴ Erdgeist (1913). Prolog. In: Kritische Studienausgabe. Band 3/I. S. 403-406. S. 404.

³⁹⁵ Die Biographie Schwigerlings und die des Marquis von Keith hat keinen linearen Charakter, sondern ist geprägt von einem sprunghaften Wechsel in der jeweiligen Art, sein Geld zu verdienen, die durch ihre fehlende Kontinuität kaum als Beruf bezeichnet werden kann.

Wedekinds Seiltänzer-Konzeption nimmt zwar deutlich auf die Seiltänzerszene in „Also sprach Zarathustra“ Bezug, geht aber durch die Eigenständigkeit von Wedekinds Seiltänzer-Philosophie über die philosophischen Dimensionen von Nietzsche hinaus. Nietzsche hat sich nicht ausführlich mit dem Zirkus befaßt, die Seiltänzer-Szene bleibt eine Episode. In Nietzsches Philosophie gibt es keine Beobachtungen über zeitgenössische Vorstellungen oder spezielle Artisten, wie bei Wedekind³⁹⁶. Dessen komplexe Betrachtungsweise, die aus den künstlerischen Darbietungen erzieherische Prinzipien ableitet, ist eine genuine Deutung Wedekinds. Seine Auffassung des Zirkus als spezifische, anti-bürgerlich konzipierte Ausdrucksform hat ihren Ursprung weniger in der Philosophie Nietzsches als in der zeitgenössischen Literatur der europäischen Moderne und dem neu entwickelten Lebensbegriff dem Naturalismus entgegengesetzter literarischer Strömungen³⁹⁷.

Mit „Fritz Schwigerling“ versucht Wedekind, die in den Zirkusaufsätzen entwickelten Anschauungen durch eine seinen Mitmenschen intellektuell deutlich überlegene Figur exemplarisch darzustellen und so deren Umsetzbarkeit zu erproben. Ausgehend von Nietzsches Stilisierung des Tanzes als Ausdruck geistiger Souveränität entwickelt Wedekind in den Zirkusaufsätzen zwei lebensphilosophische Richtungen, die sich als Schlüsselbegriffe für das Verständnis vieler seiner Figuren erweisen³⁹⁸. Durch ihre Entstehung³⁹⁹ kommt diesen Aufsätzen eine doppelte Funktion zu: Sie sind eine Beschreibung von einzelnen Vorstellungen und bekannten Zirkusathleten, gleichzeitig ist die Kunst des Zirkus für Wedekind die Verkörperung eines Lebensideals. Der Autor schätzt die Vitalität der Artisten und ihrer Darbietungen. Die Mischung aus Leistungsfähigkeit, Temperament, Grazie und Schönheit, verbunden mit der offensichtlichen Liebe zu ihrer Kunst und zum eigenen Körper, steht im Kontrast zur bürgerlichen Gesellschaft⁴⁰⁰. Wedekind stilisiert den

³⁹⁶ Die Seiltänzerin Ella Belling, die Mitglied des im Juni 1887 in Zürich gastierenden Zirkus Herzog gewesen ist, erfährt in „Im Zirkus“ eine enthusiastische Huldigung.

³⁹⁷ Vgl. weiterführend: Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Hrsg. von Roger Bauer, Eckhard Heftrich, Helmut Koopmann, Wolfdietrich Rasch, Willibald Sauerländer und J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth. Frankfurt am Main 1977 (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Band 35).

³⁹⁸ Zur Bedeutung der Zirkusaufsätze für die Dramen Wedekinds vgl. Irmer (1979. S. 118ff).

³⁹⁹ „Zirkusgedanken“ und „Im Zirkus“ wurden angeregt durch Züricher Vorstellungen des „Zirkus Herzog“ und erschienen in der „Neuen Zürcher Zeitung“ am 29. und 30. Juni 1888 bzw. am 2. und 5. August 1888.

⁴⁰⁰ Die „Gemessenheit ihrer abgerundeten Bewegungen“ (Im Zirkus. S. 375) lasse den Zuschauer die „Grenzen zwischen Körperlichem und Geistigem“ (ebd.) vergessen.

Zirkus zum Sinnbild einer anti-bürgerlich konzipierten Gesellschaft, deren Prinzipien den Elastizitäts-Begriff von Nietzsches Zirkusmetaphorik effektiv und erfolgreich umsetzen⁴⁰¹.

Wedekind orientiert sich zwar an Nietzsches Seiltänzer-Konzeption, gibt ihr aber durch die Verbindung mit seiner Zirkusmetaphorik eine eigene Bedeutung. Für Nietzsche verkörpert der Seiltänzer eine spezifische Lebenshaltung, die den Geist der Schwere überwinden soll. Eine figurative Darstellung, die dieses Ideal verkörpert, gibt es in „Also sprach Zarathustra“ aber nicht. Der auftretende Seiltänzer entspricht nicht den beschriebenen Vorstellungen. Sein Erscheinen ist das Resultat eines Mißverständnisses⁴⁰², und es gelingt ihm nicht, mit seiner Kunst erfolgreich zu sein⁴⁰³.

Eine vergleichbare Szene gibt es bei Wedekind nicht. Seine Ausführungen in den „Zirkusgedanken“ orientieren sich nicht an den religions-philosophischen Überlegungen der Seiltänzer-Episode⁴⁰⁴, sondern lediglich an Nietzsches Begriff des Balancierens: „Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch, - ein Seil über einem Abgrunde. Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben.“⁴⁰⁵ Wedekind bezeichnet diese Fähigkeit im Sinne Nietzsches als „Elastizität“⁴⁰⁶, als „plastisch-allegorische

⁴⁰¹ Der Umgang des Artisten mit seinen Tieren ist für Wedekind vorbildlich. Durch die wohldosierte Abfolge von Lob und Tadel werden Unregelmäßigkeiten im Verhalten erst bestraft, dann beseitigt, schließlich erfolgt eine „Veredelung der Erscheinung“ (ebd. S. 372). Dieses erzieherische Prinzip lasse sich auf den Menschen übertragen. Eltern und Artisten verfolgen nach Wedekind das gleiche Ziel: die „harmonische Ausbildung“ (ebd.) des Geistes und die „Entwicklung sämtlicher Körperkräfte und damit ein effektvolles, gleichmäßiges Hervortreten der einzelnen Formen“ (ebd.). Schrittweise werde das Pferd auf diese Weise zu einem „künstlerischen Ehrgeiz“ (ebd.) geführt, den gestellten Anforderungen zu entsprechen. Nach der erfolgreichen Ausführung stelle sich der sichtbare Stolz ein, den man dem Tiere dann auch in den Augen ansehen könne.

⁴⁰² Vgl. Also sprach Zarathustra. S. 18ff. Als Zarathustra zu den Menschen predigt, hat das Volk schnell genug von den theoretischen Ausführungen. Sie wollen diesen Seiltänzer endlich sehen. Dies versteht ein wirklicher Seiltänzer als Aufforderung, mit seiner Kunst zu beginnen: „Da aber geschah Etwas, das jeden Mund stumm und jedes Auge starr machte. Inzwischen nämlich hatte der Seiltänzer sein Werk begonnen: er war aus einer kleinen Thür hinausgetreten und gieng über das Seil, welches zwischen zwei Thürmen gespannt war [...]. Als er eben in der Mitte seines Weges war, öffnete sich die kleine Thür noch einmal, und ein bunter Gesell, einem Possenreisser gleich, sprang heraus und gieng mit schnellen Schritten dem Ersten nach“ (S. 21). Mit einer „fürchterliche[n] Stimme“ (ebd.) beginnt er, über den Künstler zu spotten, ihn als „Lahmfuss [...]“, Faulthier, Schleichhändler, Bleichgesicht“ (ebd.) zu bezeichnen. Schließlich holt er ihn ein, überspringt ihn als demütigendes Zeichen seiner Verachtung, so daß der Tänzer endgültig die Balance verliert und stürzt. Allein Zarathustra weicht nicht aus und spendet dem tödlich verwundeten Artisten Trost. Auf dessen Gewißheit „ich wusste es lange, dass mir der Teufel ein Bein stellen werde. Nun schleppt er mich zur Hölle: will du's ihm verwehren?“ (S. 22) entgegnet Zarathustra, daß es „keinen Teufel und keine Hölle“ (ebd.) gebe, er also nichts zu fürchten habe. Statt dessen lobt er ihn und will ihn „mit meinen Händen begraben“ (ebd.).

⁴⁰³ Er scheitert und stirbt, doch lobt Zarathustra den Mut des Seiltänzers, „aus der Gefahr deinen Beruf gemacht“ (ebd. S. 22) zu haben.

⁴⁰⁴ Zarathustras Trost, den er dem Seiltänzer spendet, greift Nietzsches „Gott ist tot“ auf, da Zarathustra mit der Zurückweisung der Idee einer Hölle auch gleichzeitig das Paradies als positives Gegenbild negiert.

⁴⁰⁵ Also sprach Zarathustra. S. 16.

⁴⁰⁶ Zirkusgedanken. S. 297.

Darstellung einer Lebensweisheit, deren gerade wir Kinder des neunzehnten Jahrhunderts [...] am meisten bedürfen“⁴⁰⁷. Wie Nietzsche versteht er den Balanceakt des Seiltänzers als symbolische Darstellung des Lebensweges, der der fortwährenden Aufmerksamkeit bedarf. Wedekind und Nietzsche verbinden mit dem Seiltänzer eine metaphysische Vorstellung, die jedoch unterschiedlich akzentuiert ist. Nietzsches Elastizität ist areligiös konzipiert, das Balancieren wird verstanden als freigeistiges Prinzip, das die Unabhängigkeit von traditionellen Wertevorstellungen intendiert. Die Unsicherheit beim Balancieren ergibt sich aus der Ungewißheit der philosophischen Dimensionen, die erschlossen werden, so daß die Loslösung von der zeitgenössischen Moral zwar der erste Ausbruch von „Kraft und Willen zur Selbstbestimmung“⁴⁰⁸ ist, gleichzeitig jedoch auch die Gefahr einer zerstörerischen „Krankheit“⁴⁰⁹ birgt, die hinter jeden Wert ein „Fragezeichen“⁴¹⁰ setzen will.

Diese Gefahr eines absoluten Nihilismus zeichnet Wedekinds Seiltänzer nicht aus. Sie werden zwar ebenso von dem Willen nach Selbstbestimmung - Nietzsches Willen zur Macht – angetrieben, sind dabei aber immer noch, trotz ihrer Außenseiterstellung, geistige Angehörige der bürgerlichen Gesellschaft, deren grundsätzliche Überzeugungen sie teilen. Wedekinds Seiltänzer sind keine nihilistischen Freigeister, sondern unkonventionelle Abenteurer.

Wedekind erweitert Nietzsches Seiltänzer-Vorstellung und unterscheidet zwei unterschiedliche Formen des Tanzes. Durch die Gegenüberstellung der „Trapezkünstlerin“⁴¹¹ und der „Seiltänzerin“⁴¹² werden zwei einander entgegengesetzte Arten des Idealismus, ein „abstrakt-erhabener“⁴¹³ und ein „real-praktischer“⁴¹⁴, entwickelt⁴¹⁵. Mit seiner Kritik an den Trapezkünstlern, zu denen „sozialpolitische [...] Schwärmer“⁴¹⁶ und jeder Mensch, der sich

⁴⁰⁷ Ebd.

⁴⁰⁸ Menschliches, Allzumenschliches. S. 16.

⁴⁰⁹ Ebd.

⁴¹⁰ Ebd. S. 17.

⁴¹¹ Zirkusgedanken. S. 299.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ Die Trapezkünstler projizieren ihr „in ihrem Innern geborene[s] Ideal“ (ebd. S. 301) wie das Trapez an das „Himmelsgewölbe“ (ebd.), ohne „tiefergehende Beziehung zur realen Welt“ (ebd.), da ihre Füße nicht den Erdboden berühren. Selbst im „ärgsten Elend“ (ebd.) fühlen sie sich „noch hoch oben über der Menschheit“ (ebd.).

⁴¹⁶ Ebd. Die genaue Aufzählung lautet: „alle Wüstenprediger und Säulenheiligen, auch viele politische Schwärmer, neuerdings besonders sozialpolitische, sodann weitaus die Mehrheit der Poeten, hier und da auch ein Philosoph“.

„für die nackte Idee begeistern“⁴¹⁷ kann, gezählt werden, greift Wedekind Nietzsches Forderung „bleibt der Erde treu“⁴¹⁸ auf. Die philosophischen Dimensionen von Nietzsches „Treue zur Erde“⁴¹⁹ interessieren Wedekind in diesem Zusammenhang aber nicht. Er greift lediglich die Warnung auf: „glaubt Denen nicht, welche euch von überirdischen Hoffnungen reden!“⁴²⁰ Wedekind weitet Nietzsches religions-philosophische Kritik an den „Verächtern des Leibes“ aus, indem er sie auf alle Idealisten bezieht, die ohne eine Verbindung zur Erde lebensferne Theorien konzipieren.

Der Lebensferne der Trapezkünstler stellt Wedekind das Ideal der Seiltänzer gegenüber, das auf „realem Boden“⁴²¹ stehe: Ihnen gelingt es, aus den „jeweils gegebenen Lebensverhältnissen ein Bild von gewisser Vollkommenheit“⁴²² zu konstruieren, dem sie nachzustreben bemüht sind. Den in „Also sprach Zarathustra“ beschriebenen Balanceakt des Seiltänzers charakterisiert Wedekind als „labiles“⁴²³ Gleichgewicht, das dem „stabilen“ Gleichgewicht der Trapezkünstler überlegen sei⁴²⁴.

Im Gegensatz zu Nietzsches Vorstellungen ist bei Wedekinds Vergleich von Seil- und Trapezkünstler nicht der Sturz entscheidend, ihn sieht er als zum Leben gehörig an - „Jeder von uns stürzt einmal zur Tiefe nieder“⁴²⁵ -, sondern die Beschaffenheit der Elastizität des jeweiligen Menschen, da die Folgen des Sturzes unterschiedlich sind⁴²⁶. Eine solche Gegenüberstellung geht über Nietzsche hinaus. Er plädiert zwar für eine elastische Lebensführung, doch endet die einzige bildhafte Umsetzung dieser Idee mit dem Tod des entsprechenden Tänzers.

⁴¹⁷ Ebd.

⁴¹⁸ Also sprach Zarathustra. S. 15.

⁴¹⁹ In „Götzen-Dämmerung“ (S. 80ff) wird dieser Gedanke zu einer Kritik an Platon ausgeweitet, da dessen Ideenlehre die „wahre Welt [...] unerreichbar“ gemacht habe.

⁴²⁰ Also sprach Zarathustra. S. 15.

⁴²¹ Zirkusgedanken. S. 302.

⁴²² Ebd.

⁴²³ Ebd. S. 299.

⁴²⁴ Wedekind bekundet seine Sympathie für diese Gruppe, in die er „gründliche Gelehrte, gewissenhafte Beamte, geschickte Handwerker, allsorgende Hausväter, liebende Mütter oder endlich harmonisch ausgebildete ‚Menschen‘“ (S. 302) und auch den „Universalmenschen Goethe“ (S. 305) eingliedert. Die Wertschätzung des Menschen Goethe verbindet Wedekind mit Nietzsche, der diesen aufgrund seiner europäischen und nicht deutschnationalen Haltung als „Ausnahme-Deutsche[n]“ (Die fröhliche Wissenschaft. S. 460) bezeichnet.

⁴²⁵ Zirkusgedanken. S. 297.

⁴²⁶ Vgl. ebd. S. 302: Sollten die Stricke einmal reißen, zerbricht also das Ideal des Trapezkünstlers, führt die Höhe, in der er dieses angesiedelt hat, dazu, daß er tief fällt und sich das Genick bricht. Die Seiltänzer hingegen schweben nicht so hoch über der Erde; wenn sie stürzen, sorgt die geringere Höhe, in der sie sich bewegen, dafür, daß sie einen zweiten Versuch beginnen können.

Wedekind hat versucht, mit „Fritz Schwigerling“, „Der Marquis von Keith“ und „Franziska Beispiele für diese zwei Idealisten zu geben, um so die Wichtigkeit von Nietzsches Begriff der Elastizität in der modernen Gesellschaft zu verdeutlichen. Obwohl er bereits in „Frühlings Erwachen“⁴²⁷ und „Die Büchse der Pandora“⁴²⁸ die Ideen der „Zirkusgedanken“ aufgreift, ist „Fritz Schwigerling“ die erste überzeugende figurative Darstellung seiner Zirkusphilosophie. Die Anlage als Lustspiel ermöglicht zugleich, die Bedeutung des Humors für die artistische Lebensführung darzustellen. Wedekind nimmt aber nur oberflächlich Bezug auf das „Lernt [...] lachen“⁴²⁹ Zarathustras. Schwigerlings Lachen und sein Humor sind zwar im Sinne Nietzsches auch als Zeichen geistiger Souveränität zu verstehen, doch fehlt dem ehemaligen „Kunstreiter“⁴³⁰ der Lebenskel in Zarathustras Lachen.

Fritz Schwigerling demonstriert die Überlegenheit der Elastizität gegenüber den verkrusteten Strukturen der bürgerlichen Gesellschaft. Die sich ihm stellenden Probleme bewältigt er mit Witz und Einfallsreichtum⁴³¹. Wie Lulu ist Schwigerling ein Übermensch, den Wedekind aber nicht in die Tradition dieser Figur stellt, sondern nun die intellektuellen Eigenschaften akzentuiert, indem er bei dem Kunstreiter dessen Gewandtheit im gesellschaftlichen Umgang, seine Fremdsprachenkenntnisse, die Erfahrung als Weltreisender und seine Perfektion in der Körperkunst betont. Wedekinds Charakterisierung des Dramas als „Verteidigung und Rechtfertigung körperlicher Kunst gegenüber geistiger Kunst“⁴³² darf nicht als Vernachlässigung geistiger Fähigkeiten wie bei „Mine-Haha“ verstanden werden,

⁴²⁷ Melchior ist ein Seiltänzer, Moritz ein Trapezkünstler, Wendla entzieht sich einer eindeutigen Zuordnung.

⁴²⁸ Der Medizinalrat Goll, der Maler Schwarz und der Künstler Alwa sind „abstrakt-erhaben“, der Machtmensch Schön und das Urweib Lulu hingegen „realpraktisch“. Der Tod von solch unterschiedlichen Charakteren wie Goll, Schwarz, Alwa, Schön und Lulu zeigt, daß es ihnen allen nicht gelingt, die Elastizität zur Vollendung zu bringen. Lediglich der mysteriöse Schigolch, der als Vaterfigur von Lulu agiert, scheint diese perfekt zu beherrschen, da er allein das Ende von „Die Büchse der Pandora“ überlebt.

⁴²⁹ Also sprach Zarathustra. S. 364.

⁴³⁰ Frank Wedekind: Fritz Schwigerling. In: Kritische Studienausgabe. Band 2. S. 377-435. S. 382.

⁴³¹ Schwigerling wird vom Fürsten Rogoschin, dessen Name einer Figur von Dostojewskis „Der Idiot“ entlehnt ist (vgl. Kutscher. Band 1. S. 289), zuerst als Lehrer der Kinder ins Haus geholt. Die eigentliche Aufgabe ist es aber, einen Liebestrank zu zaubern, der Katharina, die Verwandte des Fürsten, gefügig machen soll. Als Schwigerling ankündigt, von Zauberei keine Ahnung zu haben, soll er getötet werden, so daß er einen harmlosen Trank mischt. Damit dieser wirkt, darf der Herzog beim Trinken nicht an einen Bären denken – ein altes Possenmotiv. Daraufhin kann der Fürst nicht den Gedanken von einem Bären abwenden, der Trank wirkt nicht, wie Schwigerling prophezeit hat. Um mit Katharina entkommen zu können, rät Schwigerling dem Fürsten, den Bären 24 Stunden in seinem Bett auszuschwitzen.

⁴³² Was ich mir dabei dachte. S. 426: „Meine Begeisterung für den Zirkus, die mich Jahre hindurch beseelte, sollte in dem Stück zum Ausdruck gelangen. Eine Verteidigung und Rechtfertigung körperlicher Kunst gegenüber geistiger Kunst. Verteidigung des Persönlichen in der Kunst gegenüber Engherzigkeit, Schulmeisterei und Unnatur.“

sondern als Betonung der Vitalität gegenüber der leibfeindlichen Einstellung der bürgerlichen Gesellschaft⁴³³.

Nietzsches Elastizität, deren Ausübung Lulu nur partiell gelungen ist, hat der intellektuelle Seiltänzer Fritz Schwigerling perfektioniert. Auch er lebt, Nietzsches Übermenschen gemäß, eine neue Moral. Dem Fürsten zeigt er durch den Hinweis auf die Dressur der Tiere im Zirkus eine erfolgreichere Erziehung der Kinder auf, und Katharina bietet er die Möglichkeit, aus dem patriarchalischen Umfeld auszubrechen. Auch in diesem Drama verzichtet Wedekind auf den von Nietzsche geforderten gewaltsamen Umsturz der gesellschaftlichen Strukturen. Dieser erscheint im Rahmen der Schwigerling-Handlung nicht als notwendig, selbst dann nicht, als der Fürst dem Kunstreiter droht, ihn zu töten. Über Gewalt ist der Seiltänzer erhaben.

Auch Wedekinds zweite Übermenschkonzeption ist wieder konträr zu Nietzsches asexuellem Übermenschen gestaltet, doch hat die Erotik in diesem Drama keine vergleichbare Dominanz wie in „Die Büchse der Pandora“. Der Erotik ist Schwigerling, wie sein Umgang mit Katharina zeigt, zwar nicht abgeneigt, aber sie ist nicht mehr, wie noch bei Lulu, das Zentrum der Figur. Wedekinds Seiltänzer wird bestimmt von Geist und Humor, verbunden durch Nietzsches Elastizität. Dem unbewußten Instinktwesen Lulu ist Schwigerling überlegen. Der Glaube an ein utopisches Liebesideal, der die Lulu der Urfassung von „Die Büchse der Pandora“ auszeichnet, ist ihm fremd.

In „Der Marquis von Keith“ manifestiert sich Wedekinds Versuch, Nietzsches Elastizitäts-Gedanken in der zeitgenössischen Umgebung anzusiedeln⁴³⁴. Die Handlung spielt nicht

⁴³³ Deutlich wird im Drama auf das Erziehungsideal der „Zirkusgedanken“ angespielt: Gegenüber dem Fürsten, der seine Kinder mit der Knute erziehen will, spricht Schwigerling die Ansicht aus, daß die Art der Pferdedressur auch auf den Menschen übertragen werden kann: „Im Zirkus hat man andere Begriffe von Erziehung. Das Tier muß seinen Stolz dareinsetzen, hinüberzukommen, mit Anmut, mit Sicherheit über jedes erdenkliche Hindernis! Ich löse die Glieder, damit Freiheit und Freude durch jede Ader zittert, bis die Faszination in hellen Funken aus beiden Augen sprüht!“ (Fritz Schwigerling. S. 390). Im Gespräch mit Katharina preist Schwigerling die „geistige und körperliche Schönheit“ (S. 411) der Seiltänzerin, nicht der Trapezkünstlerin, und weckt damit bei ihr endgültig den Wunsch, aus dem Haus des Fürsten zu entfliehen: „Ist es richtig, daß man im Zirkus die freie Verfügung über seine Person behält?“ (S. 410. Schwigerlings Warnung - „Sie haben doch wohl keinen Begriff davon, welch furchtbare Enttäuschung Ihnen unser Beruf bereiten kann“ (S. 431) - ist nur ein sehr vager Hinweis auf die Gefahren des elastischen Lebens.

⁴³⁴ Zur Form des Dramas vgl. Hans-Peter Bayerdörfer: Non olet – altes Thema und neues Sujet. Zur Entwicklung der Konversationskomödie zwischen Restauration und Jahrhundertwende. Euphorion 67 (1973). S. 323-358: Bayerdörfer versteht das Drama als Fortführung der französischen Konversationskomödie, sowohl in der Konstellation der Figuren - Anna wird als elegante Halbweltdame (Le Demi-monde), Molly als verführte kleinbürgerliche Unschuld (Le Fils naturel) gedeutet, – als auch in der dramaturgischen Gestaltung: Alles dreht sich um Geld, Moral und Liebe. Wedekinds Drama markiere Endpunkt und Neubeginn: Die

mehr wie in „Fritz Schwigerling“ in einer von der Außenwelt fast hermetisch abgeschlossenen Umgebung, sondern in der Stadt von Wedekinds derzeitigem Wohnsitz. München wird zur Bewährungsprobe für die in den „Zirkusaufsätzen“ entwickelten Anschauungen. Die geistigen Kontraste zwischen Seiltänzer und Trapezkünstler bestimmen die sehr konstruiert wirkende Handlung⁴³⁵, die die Gefahren beider Denkhaltungen an zwei Beispielen exemplifizieren soll. Scholz, ein Trapezkünstler mit einem abstrakt-erhabenen, lebensfernen Idealismus, wendet sich nach seinem Sturz vom Leben ab und geht in eine „Privatanstalt“⁴³⁶. Der Marquis von Keith ist die psychologische Vertiefung des Schwigerling-Typus und wie dieser ein Abenteurer⁴³⁷: „Endlich, endlich hat das halsbrecherische Seiltanzen ein Ende! Zehn Jahre mußte ich meine Kräfte damit vergeuden, um nur das Gleichgewicht nicht zu verlieren. – Von heute ab geht es aufwärts!“⁴³⁸

Mit Keith demonstriert Wedekind realiter die Gefahren des Seiltänzers und zeigt auf, daß die Umsetzung von Nietzsches Elastizität eine lebenslange Aufgabe sein wird und nur punktuell realisiert werden kann. Keiths Biographie setzt den von Nietzsche geschilderten Balanceakt um. Sein Leben erfordert ein dauerndes Abwägen der möglichen Risiken. Wie

Dialektik zwischen Gesellschaft und Außenseitertum werde derart zugespitzt, daß es den Konflikt in seiner traditionellen Form nicht mehr gibt. Bedingt durch die gesellschaftlichen Veränderungen arbeitet das Besitzbürgertum nun mit dem Hochstapler zusammen, wenn es aussichtsreich erscheint. Am Ende wird der Gegner besiegt, indem er des illegalen Verhaltens bezichtigt wird. Doch ist dies nur ein Vorwand: Nicht Keiths Gesetzesverstöße sind ausschlaggebend, sondern das wirtschaftliche Interesse Casimirs. Am Ende steht der betrogene Betrüger. Daher versteht Bayerdörfer das Drama als „verkehrtes Salonstück“ (S. 354): Das Geld verselbständigt sich zum Handlungsträger, die traditionelle Form der Konversationskomödie wird überwunden und durch die Einbeziehung des zeitgenössischen Wirtschaftslebens zu einer neuen Form übergeführt.

⁴³⁵ In diesem Drama weitet Wedekind die Gegenüberstellung von Trapezkünstler und Seiltänzer derart aus, daß auch die beiden konkurrierenden Frauenfiguren – Molly und Anna – auf diese Weise konzipiert werden. Übermenschen sind beide aber nicht. Molly weist die typische Eigenschaft des Trapezkünstlers auf, sich an eine Idee zu klammern und das ganze Leben nach dieser hin auszurichten. In ihrem Fall ist es ihre angebliche Liebe zu Keith, die aber im Laufe der Handlung als Egoismus entlarvt wird. Als sie bemerkt, daß sie ihr Ziel, Keith von Anna wegzuziehen, nicht erreichen kann, entschließt sie sich wie Scholz zur Lebensverweigerung und bringt sich um. Mit Anna gestaltet Wedekind nach Lulu seine erst zweite Verkörperung eines weiblichen Seiltänzers. Sie weist die notwendige Elastizität auf, um in der von Wedekind geschilderten Gesellschaft überleben zu können. Auch ihr Leben gleicht, wie das des Marquis', einem Balanceakt. Ebenso wie Keith droht auch sie einige Male in die Tiefe zu stürzen, doch anders als dem Marquis gelingt es ihr, den Weg über das Seil erfolgreich zurückzulegen. Sie heiratet Casimir und gibt so das unsichere Leben eines Seiltänzers auf. Die Umstände und ihre Motive zur Heirat zeigen aber, daß sie ihre Elastizität behalten wird. Ihre Ehe ist nur eine Zweckgemeinschaft, die Anna eine vorübergehende Sicherheit ermöglichen soll. Sobald sie eine Möglichkeit sieht, über den gesellschaftlichen Status, den sie durch die Heirat mit Casimir erreicht hat, hinauszugehen, wird sie nicht zögern, sich von ihm zu trennen.

⁴³⁶ Der Marquis von Keith. S. 223.

⁴³⁷ Zur Deutung Keiths als zeitgenössischer Typus des Abenteurers vgl. Helmut Koopmann: Entgrenzung. Zu einem literarischen Phänomen um 1900. In: *Fin de siècle*. S. 73-92. S. 87: „Sie symbolisieren zugleich die Möglichkeiten wie die Grenzen des Individuums, und sie sind in ihrer Existenz gewissermaßen der Stachel im Fleisch der bürgerlichen Gesellschaft.“

⁴³⁸ Der Marquis von Keith. S. 197.

Nietzsches Seiltänzer droht dem Marquis fortwährend der Verlust seines Gleichgewichts. Scholz, von Wedekind als Geist der Schwere konzipiert, ist, wie in der Seiltänzer-Szene von „Also sprach Zarathustra“ für den Sturz des Seiltänzers verantwortlich, indem er dem Marquis das Geld zur Tilgung von dessen Schulden verweigert.

Die Schlußszene verdeutlicht die Folgen des in den „Zirkusgedanken“ beschriebenen Sturzes. Scholz bricht sich symbolisch das Genick, indem er das Opfer seiner Hybris wird, und entschließt sich zur Lebensverweigerung. Er ist einer der von Zarathustra kritisierten Verächter des Leibes. Sein Bekenntnis gegenüber Keith – „Ich bin zu Verstand gekommen“⁴³⁹ – ist eine weitere Selbsttäuschung, die aus seinem Entschluß resultiert, Keiths Elastizität nicht mehr nachstreben zu wollen, und erinnert an den Glauben der letzten Menschen „Wir haben das Glück erfunden“⁴⁴⁰. Der Seiltänzer Keith, der sich mit Zarathustras Worten „man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können“⁴⁴¹ charakterisieren läßt, befindet sich mit seinen moralischen Überzeugungen nicht in „vergleichbaren Höhen“ wie Scholz und kann daher nach dem in den „Zirkusaufsätzen“ beschriebenen Sturz des Seiltänzers konträr zum Trapezkünstler Scholz seinen Lebensweg fortsetzen.

Wie Schwigerling ist Keith von Wedekind als Übermensch in Form des intellektuellen Seiltänzers gestaltet. Er lebt eine antibürgerliche Moral, lehnt die herrschenden moralischen Maßstäbe ab und weist die Treue zur Erde auf, da er jede metaphysische Vorstellung wie Sünde und Schuld – „Was ist Sünde!!“⁴⁴² - ablehnt. Der spezifische Machtwille des Übermenschen kennzeichnet auch ihn. Er strebt aber nicht nach politischem Einfluß, sondern nach Selbstbestimmung. Er will die Grenzen, die ihm die bürgerliche Gesellschaft durch seine Herkunft setzt, aufsprengen. Nietzsches Wille zum Leben drückt sich bei Keith in seinem unablässigen Streben nach Luxus und Genuß aus. Er ist erfüllt von einer Gier auf jede Facette, die das Leben ihm bietet. Keith ist Künstler, Finanzier, Politiker und Journalist und betätigt sich, wie Scholz erstaunt bemerkt, in fast allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens⁴⁴³.

⁴³⁹ Ebd. S. 224.

⁴⁴⁰ Also sprach Zarathustra. S. 19.

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² Der Marquis von Keith. S. 171.

Keith verfügt aber nicht über die Unbekümmertheit Schwigerlings. Die Erfahrungen mit seinen Dramen und der Kampf mit der Zensur haben dazu geführt, daß Wedekind diesen Typus nicht mehr durch die gleiche Leichtigkeit charakterisieren kann. In Keiths Verhalten klingt Zarathustras Lebenskel durch: „Ob mein Benehmen so korrekt wie der Lauf der Planeten ist, ob ich mich in die ausgesuchteste Eleganz kleide, das ändert diese Plebejerhand so wenig, wie es aus einem Dummkopf je eine Kapazität macht! Bei meinen Geistesgaben hätte ich mich ohne diese Hände auch längst eines besseren Rufes in der Gesellschaft zu erfreuen.“⁴⁴⁴ Sein Lachen hat nicht mehr die befreiende Qualität wie das Schwigerlings, sondern dient wie bei Zarathustra dazu, sich selbst Mut zu machen. Nietzsches Übermensch wird von Wedekind hier bereits kritisch hinterfragt, jedoch noch nicht derart radikal wie in „Herakles“.

Im Finale hat Wedekind eine weitere Idee Nietzsches thematisiert. Wie später Tschamper in „Schloß Wetterstein“ agiert Scholz als Wille zum Nichts⁴⁴⁵. Er ist eine mephistophelische Figur, die Keith zur Lebensverneinung verführen will. Die Schlußszene weist Parallelen zu der Begegnung zwischen Moritz und Melchior am Ende von „Frühlings Erwachen“ auf. Erfolgt hier die Rettung der Hauptfigur von außen, in Form des Vermummten Herrn, so entschließt sich Keith in einer symbolischen Schlußszene selbst, den eingeschlagenen Weg weiter zu gehen⁴⁴⁶. Entscheidend für diesen Entschluß ist seine Elastizität, die bei Keith stärker ausgebildet ist als bei Melchior, so daß er nicht mehr die Hilfe eines Mittlers benötigt. Dem Übermenschen Keith gelingt dies aus eigener Kraft. Mit dem Schluß des Dramas plädiert Wedekind für die risikoreiche Lebensgestaltung des Seiltänzers. Dies drückt der letzte Satz des Dramas⁴⁴⁷ symbolisch aus: „Das Leben ist eine Rutschbahn“⁴⁴⁸.

⁴⁴³ Auf Scholz' verblüfften Ausruf – „Ich wußte gar nicht, daß du dich auch in der Politik betätigst!“ – antwortet Saranieff spöttisch: „Wissen Sie vielleicht irgend etwas, worin sich der Marquis von Keith nicht betätigt?“ (Der Marquis von Keith. S. 174).

⁴⁴⁴ Ebd. S. 189.

⁴⁴⁵ Vgl. hierzu Macleans Hinweis: Scholz „power lies in the force of his negation“ (Hector Maclean: Wedekind's *Der Marquis von Keith*: An interpretation based on the Faust and Circus motifs. In: *German Review*: 43 (1968). S. 163-187. S. 411).

⁴⁴⁶ In der einen Hand hält der Marquis am Ende den Revolver, mit dem er seinem Leben ein Ende setzen könnte, in der anderen das Geld Casimirs. Grinsend legt er die Pistole weg und beginnt mit dem Geld in einer anderen Stadt ein neues Leben.

⁴⁴⁷ Der Marquis von Keith. S. 228. Über die Bedeutung dieses Satzes herrscht keine Einigkeit in der Forschung. Vinçon (1987. S. 211f) gibt einen Überblick. Obwohl das Bild der Rutschbahn auch eine negative Bedeutung hat, zeigt der alternativ vorgesehene Satz – „Das Leben ist ein verdammt interessantes Experiment“ (NB 53 von 1908), daß Wedekind hier eine lebensbejahende Intention verfolgt, da das Wort „Experiment“ nicht negativ konnotiert ist. Auch die Regieanweisung – der Marquis legt den Revolver „grinsend“ (S. 228) weg – verdeutlicht dies, denn Grinsen ist eine Form des Lächelns, die Überlegenheit signalisiert. Wedekind bezieht sich erneut auf Nietzsches Lachen. Wie wichtig Wedekind dieser spezielle

In Beziehung gesetzt zu den vorherigen Dramen markiert „Der Marquis von Keith“ den Endpunkt einer Entwicklung, der über die lebensphilosophischen Dimensionen von „Frühlings Erwachen“ und „Die Büchse der Pandora“ hinausgeht. Wie in der Kindertragödie wird die lebensverweigernde Alternative, in „Frühlings Erwachen“ durch den Wiedergänger Moritz verkörpert, zurückgewiesen, und die Hauptfigur bekennt sich zum Leben. Daß das Finale nicht mehr in einer verfremdeten Umgebung spielt, und Keith, ebenso wie Lulu die Verkörperung des lebensbejahenden Elementes, nicht getötet wird, symbolisiert die Integration des Willens zum Leben in der zeitgenössischen bürgerlichen Gesellschaft. „Der Marquis von Keith“ ist Wedekinds Umsetzung von Nietzsches Forderung nach einem diesseitigen Leben, das die Treue zur Erde bewahrt. Nietzsches Elastizität ist der metaphorische Katalysator eines lebensbejahenden Daseins. Der intellektuelle Seiltänzer erweist sich somit der ersten Verkörperung von Nietzsches Übermenschen in Wedekinds Dramen, dem unbewußten Instinktwesen Lulu, endgültig als überlegen.

Wedekinds Entwürfe zu „Der Marquis von Keith“ erlauben Rückschlüsse auf eine weitere Parallele zwischen den in den „Zirkusaufsätzen“ dargestellten Varianten des Idealismus und Nietzsches Philosophie des Übermenschen⁴⁴⁹. Den Begriff des Genußmenschen aus

Ausdruck gewesen ist, zeigt „Ein gefallener Teufel“, eine Vorstufe des Dramas: Keith agiert hier als Verzweifelter; seine Unentschlossenheit resultiert in mehrmaligem Kopfschütteln, Auf- und Abgehen und dem halbherzigen Rufen nach seinem Diener Sascha. Der gleiche Ausspruch erhält durch diesen Kontext eine andere Intention. Statt Siegesgewißheit hier Resignation: „V. KEITH [...] schüttelt kurz den Kopf; bricht in ein kurzes krächzendes Gekicher aus) – Das Leben ist eine Rutschbahn!“ (Frank Wedekind: Ein gefallener Teufel. In: Kritische Studienausgabe. Band 4. S. 77–148. S. 148).

⁴⁴⁸ Thomas Mann hat diese Szene als „Mysterium der Abdankung“ interpretiert, vgl. Thomas Mann: Über eine Szene von Wedekind. In: Thomas Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band X: Reden und Aufsätze 2. Zweite, durchgesehene Auflage. Frankfurt am Main 1974. S. 70-76. S. 76. Die Wedekind-Forschung schwankt zwischen Zustimmung (Gerhard F. Hering (Hrsg.): Frank Wedekind: Der Marquis von Keith. Mit einem Nachwort. Stuttgart 1964 (Universal Bibliothek Nr. 8901). S. 89-93. S. 89: „Sein Aufsatz [...] blieb gültig“) bis hin zur Ablehnung (Wolfgang Kutteneuler: Der Außenseiter als Prototyp der Gesellschaft. Frank Wedekind: „Der Marquis von Keith“. In: Fin de siècle. S. 576-595. S. 587f). Die Schwierigkeit einer Auseinandersetzung liegt auch an der Unbestimmtheit von Thomas Manns Begriff. Gegenüber von Scholz von Abdankung zu sprechen, trifft zu, denn er verweigert sich durch die Einlieferung in die Anstalt dem weiteren Leben. Keith hingegen dankt nicht ab. Auch die Schlußszene ist nicht als Abdankung zu verstehen, da vor dem Hintergrund von Wedekinds ursprünglichem Schlußsatz das Ende als lebensbejahend gedeutet werden muß.

⁴⁴⁹ Die Briefe, Notizbücher und Handschriften zeigen, daß „Der Marquis von Keith“ aus zwei verschiedenen Projekten entstanden ist, dem ab November 1898 begonnenen Drama „Ein Genußmensch“, das unvollendet geblieben ist, und dem im Mai 1899 abgeschlossenen Drama „Ein gefallener Teufel“ (vgl. den Bericht der Entstehungsgeschichte in der Kritischen Studienausgabe. Band 4. S. 411-414).

dem ersten Dramenentwurf hat Wedekind in „Der Marquis von Keith“ übernommen⁴⁵⁰. In einem weiteren „Don Giovanni“-Aufsatz verbindet Wedekind diese Thematik und die Vorstellung des Genußmenschen mit Nietzsches Begriff des Dionysischen. Wedekind kritisiert, daß Don Juan im „moraltrunkenen Deutschland“⁴⁵¹ zu einem „psychiatrisch-kriminelle[n] Schreckgespenst“⁴⁵² geworden sei.

In seiner Deutung dieser Figur verweist Wedekind auf Nietzsches Übermenschen: Don Giovanni sei durch seine „kindliche Freude am S i n n l i c h - S c h ö n e n“⁴⁵³ eigentlich eine „Apotheose übermenschlicher G e n u ß f ä h i g k e i t“⁴⁵⁴. Durch Possarts Inszenierung kehre der ursprüngliche „Heros“⁴⁵⁵ wieder auf die Bühne zurück. Um die Bedeutung dieses Ereignisses herauszustellen, verweist Wedekind auf Nietzsche: „Mit welcher Herzenswärme würde Friedrich Nietzsche, wenn ihm das Glück noch vergönnt wäre, den Wiedererwecker des Don Giovanni zu seiner mutigen Tat beglückwünschen!“⁴⁵⁶

Wedekind hat Don Giovanni in „Der Marquis von Keith“ weder als Figur auftreten lassen noch hat er ihn in den Gesprächen erwähnt. Die Übernahme der „Genußmensch“-Thematik erlaubt aber Rückschlüsse, daß Wedekind den Marquis auch als eine moderne Konzeption Don Juans versteht, in die Nietzsches Vorstellungen vom Übermenschen einfließen⁴⁵⁷. Eine

⁴⁵⁰ Zum ersten Mal taucht diese Bezeichnung in einem „Interview“ auf (vgl. „Interview mit Don Giovanni“ (da nicht in die „Gesammelten Werke“ aufgenommen, zitiert nach: Weidl. Band 1. S. 390-396), das Wedekind, angeregt durch seine Begeisterung für Mozart und durch Ernst von Possarts Inszenierung der Originalfassung von „Don Giovanni“, für den „Simplizissimus“ verfaßt hat. Um sich zu einem Genußmenschen ausbilden zu lassen, sucht der namenlose Interviewer Don Giovanni auf. Hier ist das Motiv des Grafen Scholz, zum Marquis von Keith zu gehen, bereits vorgebildet, aber noch auf den Bereich der Erotik eingegrenzt. Don Giovanni wird von Wedekind in diesem Interview ironisch gebrochen und hat nichts mehr von einer magischen Aura. Der Verführer präsentiert ein „kabbalistisches Schema“ (S. 394), mit dem er in der Lage ist, jede Frau, die ihm begegnet, einzuordnen, etwa, ob sie in Wirklichkeit oder nur im Geiste eine „Prinzessin“ (ebd.) sei. Don Giovanni teilt die Frauen in zwei große Klassen ein, „in solche, deren Gesichtsausdruck hübscher wird, wenn sie sich küssen lassen, und in solche, deren Gesichtsausdruck häßlicher wird, wenn sie sich küssen lassen“ (S. 393). Als Don Giovanni ein neues Objekt seiner Begierde erblickt, findet das Interview ein abruptes Ende, und der Interviewer bleibt ernüchtert mit der Gewißheit zurück: „Ich glaube kaum, daß ich jemals ein Genußmensch werde. Ich werde mich wohl nächstens verheiraten“ (S. 396). Dieser Entschluß ist als Resignation aufzufassen. Auch dieser Aspekt wird in „Der Marquis von Keith“ übernommen. In seinem ersten Aufeinandertreffen mit Keith stellt Scholz fest: „um meine einzige Lebensbestimmung im Heiraten und Kinderkriegen zu erblicken, dazu schien ich mir nicht unbedeutend genug“ (S. 165).

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Ebd.

⁴⁵³ Don Giovanni. In: Gesammelte Werke. Band 9. S. 334-336. S. 334.

⁴⁵⁴ Ebd.

⁴⁵⁵ Ebd.

⁴⁵⁶ Ebd. S. 334f.

⁴⁵⁷ In England hat George Bernhard Shaw 1903 mit seiner philosophischen Komödie „Man and Superman“ diese Thematik erneut aufgegriffen.

Vergöttlichung übermenschlicher Genußfähigkeit ist der Marquis nicht, seine Suche nach absolutem Genuß erfährt keine Befriedigung.

Dennoch hat sich Wedekind von Nietzsche beeinflussen lassen. In „Morgenröte“ wird der „Don Juan der Erkenntnis“⁴⁵⁸ skizziert: Nietzsche greift Platons Idee des nicht zu erfüllenden Strebens nach Erkenntnis auf und entwirft die Charakteristik eines „Hungrige[n]“⁴⁵⁹, den es gedrängt von dieser Suche sogar danach „gelüftet“⁴⁶⁰, die Hölle zu erfahren. „Vielleicht, dass auch sie ihn enttäuscht, wie alles Erkannte!“⁴⁶¹ Don Juan als symbolische Personifikation des Verführers findet in diesem Zusammenhang nicht das Interesse Nietzsches. Er gestaltet Don Juan als Übermenschen der Erkenntnis, dem die „ganze Welt der Dinge [...] keinen Bissen mehr zu reichen“⁴⁶² hat. Vor diesem Hintergrund ist der Marquis ebenso ein Don Juan der Erkenntnis. Er hat die Nicht-Existenz der absoluten Wahrheit erkannt. Metaphysik und Religion lehnt er ab, Sünde bezeichnet er als „eine mythologische Bezeichnung für schlechte Geschäfte“⁴⁶³. Mit dem Marquis von Keith beschreibt Wedekind ebenso einen „Hungrigen“, dessen Streben nach Genuß nicht befriedigt werden kann. Wedekind verlagert Nietzsches Don Juan der Erkenntnis aus der philosophischen Ebene in die epikureische. Der Marquis von Keith strebt nicht nach Erkenntnis, sondern ausschließlich nach Genuß. Ein erster Entwurf von „Der Marquis von Keith“ sollte daher „Ein Genußmensch“ heißen. Wedekinds Don Juan verbindet mit Nietzsches philosophischer Deutung Don Juans, daß die ersehnte Befriedigung, bei Nietzsche die der Erkenntnis, bei Wedekind die des epikureischen Strebens, ihnen versagt bleibt.

„Franziska“ ist eine Synthese aus dem intellektuellen Seiltänzer und Nietzsches Don Juan der Erkenntnis. Bereits Olga Plümacher gegenüber erwähnt Wedekind die Idee eines weiblichen Fausts, so daß sie, obwohl die „philosophische Tante“ Bedenken äußert, ihn auf

⁴⁵⁸ Morgenröte. S. 232: „E i n e F a b e l. - Der Don Juan der Erkenntnis: er ist noch von keinem Philosophen und Dichter entdeckt worden. Ihm fehlt die Liebe zu den Dingen, welche er erkennt, aber er hat Geist, Kitzel und Genuss an Jagd und Intriguen der Erkenntnis – bis an die höchsten und fernsten Sterne der Erkenntnis hinauf! – bis ihm zuletzt Nichts mehr zu erjagen übrig bleibt, als das absolut W e h e t h u e n d e der Erkenntnis, gleich dem Trinker, der am Ende Absinth und Scheidewasser trinkt. So gelüftet es ihn am Ende nach der Hölle, - es ist die letzte Erkenntnis, die ihn v e r f ü h r t. Vielleicht, dass auch sie ihn enttäuscht, wie alles Erkannte! Und dann müsste er in alle Ewigkeit stehen bleiben, an die Enttäuschung festgenagelt und selber zum steinernen Gast geworden, mit einem Verlangen nach einer Abendmahlzeit der Erkenntnis, die ihm nie mehr zu Theil wird!“

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Ebd.

⁴⁶¹ Ebd.

⁴⁶² Ebd.

„Lucinde“ aufmerksam macht⁴⁶⁴. Wedekind findet in dem programmatischen Romanfragment der Frühromantik eine starke weibliche Persönlichkeit vorgebildet. Die Parallelen des im Mai 1911 begonnenen Dramas zur frühromantischen Ironie-Konzeption, wie sie par excellence in Ludwig Tiecks „Der gestiefelte Kater“ zum Ausdruck gebracht werden, zeigen sich im vierten Akt von „Franziska“⁴⁶⁵. In dem Drama kulminiert zugleich die langjährige Auseinandersetzung mit Goethes „Faust“⁴⁶⁶, der zu einem weiblichen Übermenschen umgestaltet wird.

Der Einfluß Nietzsches auf Wedekinds „Faust“-Drama zeigt sich bereits in den Pariser Notizblättern, die einen umfangreichen Ideenkomplex entwerfen, in dem erneut auf das Peitschen-Zitat aus „Also sprach Zarathustra“ und auf Nietzsches Idee von der Todfeindschaft der Geschlechter aus „Der Fall Wagner“ Bezug genommen wird: „Der Mann traktiert sie mit der Reitpeitsche. Neue Unterredung. Sie geht frisch wieder auf ein Opfer los, verliebt sich. Sie möchte auch gern prügeln. Egoismus der Liebe. Nietzsche. Harter Kampf. Sie opfert sich ihrer Liebe im Sinne der alten Tragödie.“⁴⁶⁷

⁴⁶³ Der Marquis von Keith. S. 171.

⁴⁶⁴ Vgl. Kutscher. Band 3. S. 113.

⁴⁶⁵ Wedekind gestaltet im 8. Bild eine Tiecks Drama vergleichbare Theaterszene und bedient sich der romantischen Illusionsdurchbrechung. Es findet ein permanenter Wechsel zwischen den Ebenen der Handlung statt: Das nur in Ausschnitten dargestellte Mysterienspiel, dessen Inhalt der blasierte Schauspieler Breitenbach dem Journalisten Fahrstuhl erzählt, wird kontrastiert mit der Probe zwischen Kunz und Franziska, die schließlich zur Entzweiung führt. Die Handlung benutzt Wedekind, um satirische Kommentare hinsichtlich der Eitelkeit der Künstler, der Borniertheit von Fahrstuhls Vorgesetzten und der Beschränktheit seiner Leser einzustreuen. Der Ausgang dieses Bildes folgt dem Ende von „Der gestiefelte Kater“: Ein Tumult verhindert, dass das Stück im Stück zu Ende gespielt werden kann. Daß Fahrstuhl von seinem Vorgesetzten dazu angehalten ist, den Inhalt des Mysterienspiels möglichst zu vereinfachen, greift Nietzsches Kritik an dem Beruf des Journalisten auf.

⁴⁶⁶ Wedekind übernimmt zentrale Motive, die den Verlauf der Handlung bestimmen, verlegt das Geschehen in die heutige Zeit und versieht das Drama mit einem positiven Schluß. Außerdem wird die „Gretchen“-Handlung modernisiert: Kunz hat Franziska als Franz Eberhard mit Sophie verheiratet. Um sich Sophie, die sich ein Kind wünscht, entziehen zu können, behauptet Franziska, sie habe ein Verhältnis mit einer Tänzerin, der sie wiederum erklärt, daß sie nur Sophie liebe. Auch Wedekind läßt „Faust“ durch „Gretchen“ schuldig werden, ebenso wie Goethe in Form einer indirekten Schuld: Als Franziska von Sophies Bruder enttarnt wird, erschießt sich Sophie aus Scham. Bereits im 2. Bild, das Auerbachs Keller nachgebildet ist, wird Franziska schuldig, als sich die Dirne Maudi in sie verliebt, aus Eifersucht aber von ihrem Liebhaber erschossen wird. Die Bilder 4 bis 6 erinnern an den Kaiserhof. Wie Mephisto wird Veit Kunz um seinen Gewinn betrogen: Nachdem er glaubt, seine Wette gewonnen zu haben, spielt er seine Überlegenheit aus, doch Franziska verhöhnt ihn und wendet sich Breitenbach zu, der sich ebenso über den intellektuell verbrämten Kunz lustig macht.

⁴⁶⁷ Kutscher (Band 3. S. 113) führt die ganzen Notizen auf: „Abschied von Mutter und Bräutigam, der sie entjungfert hat. Heilsarmee, Bordell, Selbstmordversuch; wieder nach Haus gebracht. Beschwörung. Sie erhält das Recht, auf ein Jahr Mann zu sein unter der Bedingung, daß sie ein unbescholtenes Mädchen dem Verderben überliefert. Sie tut es rasch und mit Glanz, ganz schulgerecht. Vorher hat sie ein Bordell aufgesucht. Sie betätigt sich auch sonst als Mann und bekommt Geschmack an der Sache. Es graut ihr davor, wieder Weib zu werden. Der Teufel gibt ihr ein Jahr Frist unter der Bedingung, daß sie wieder ein Opfer bringt. Sie macht die regulären Jugendjahre eines Mannes durch, indem sie ein Geschöpf nach dem andern, schließlich mehrere zugleich, dem Verderben überliefert. Sie findet das Ideal eines Mannes. Innige

Wedekinds Brief an Max Reinhardt vom 5. September 1913 verdeutlicht signifikant, daß auch die Konzeption dieses Dramas von Nietzsches Philosophie beeinflusst wurde. Wedekind bezieht sich in der Darstellung der Intention seines „Faust“-Dramas nicht explizit auf Nietzsche, sondern verwendet lediglich dessen Begriff „Säulenheiliger“, auf den er bereits in den „Zirkusgedanken“ zurückgegriffen hat⁴⁶⁸. Direkt erwähnt wird Nietzsche aber in „Franziska“: Veit Kunz’ satirische Einschätzung - „Kein Geistlicher ist je so abergläubisch wie jeder gebildete Freidenker“⁴⁶⁹ - kommentiert der Journalist Fahrstuhl: „Das druckt meine Zeitung, obschon es von Ihnen ist. Schlimmstenfalls schreibt sie, es sei von Nietzsche.“⁴⁷⁰ Fahrstuhl spielt hier auf den zeitgenössischen Nietzsche-Kult an, dessen Vertreter auf den zum Modephilosophen gewordenen Nietzsche verweisen, um eigenen Gedanken durch Bezugnahme auf diese Autorität eine größere Überzeugungskraft zu verleihen. Fahrstuhl erweist sich als Bildungsphilisters und offenbart im 8. Bild des Dramas dessen charakteristisches Halbwissen. Als Zeichen ihrer Emanzipation und Demonstration der erlangten geistigen Unabhängigkeit von ihrem bisherigen Mentor wandelt Franziska den Mänadenchor aus dessen Mysterienspiel in eine Szenerie um, die den inhaltlichen Dimensionen von Veit Kunz’ dramatischer Dichtung diametral entgegengesetzt ist. Fahrstuhl ruft bei Franziskas Erscheinen begeistert aus: „Da kommen die Weiber wieder. Und gänzlich verändert! Man spürt den Übermenschen in sich!“⁴⁷¹

In den „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ stilisiert Nietzsche Faust zum Übermenschen um und kritisiert Goethes Drama. Faust, der als „unersättlicher Empörer und Befreier“⁴⁷²

Freundschaft. Sie fühlt, daß sie ihn nie erreichen kann. Sie will lieber sein Unterstes sein, als der zweite neben ihm. Auf der Höhe der Freundschaft packt sie das Verlangen, ihm Weib zu sein. Unterredung mit dem Teufel. Der Teufel, seiner Rechnung gewiss, gibt es ihr als Gratisbeilage. Der Mann traktiert sie mit der Reitpeitsche. Neue Unterredung. Sie geht frisch wieder auf ein Opfer los, verliebt sich. Sie möchte auch gern prügeln. Egoismus der Liebe. Nietzsche. Harter Kampf. Sie opfert sich ihrer Liebe im Sinne der alten Tragödie.“

⁴⁶⁸ Brief an Max Reinhardt. In: Berliner Börsen-Courier Nr. 415 (1913), zitiert nach: Kutscher (Band 3. S. 119). „In „Franziska“ versuchte ich, einen ganzen Komplex von Empfindungen in ein Menschenschicksal zu bannen, ohne die meiner Auffassung nach weder die antike Mythologie, noch die religiöse Askese entstanden wären, weder eine Amazone, noch ein Säulenheiliger, weder Beethovens Fidelio, noch Goethes Mignon. Gänzlich fern lag mir die Verherrlichung des Mannweibes, während ich das Mignonsthema zu erweitern suchte und deshalb das [Goethe] Motto wählte: „Wende die Füßchen zum Himmel“ – Empfindungen, die vielleicht das natürlichste, nächstliegende Ergebnis lebendiger Fantasie darstellen, die aber von der heutigen Generation vielfach als der menschlichen Natur zuwiderlaufend, als der künstlerischen Behandlung unwürdig, mit Verachtung behandelt werden.“

⁴⁶⁹ Frank Wedekind: Franziska. In: Gesammelte Werke. Band 6. S. 101-217. S. 192.

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ Ebd. S. 200.

⁴⁷² Friedrich Nietzsche: Schopenhauer als Erzieher. In: Sämtliche Werke. Band 1. S. 335-427. S. 370.

dargestellt werden sollte, werde von Goethe zu einem „Weltreisenden“⁴⁷³ degradiert, der aber kein „Weltbefreier“⁴⁷⁴ mehr sei. Wedekind greift diese Kritik an Goethe auf und gestaltet Franziska nach Nietzsches Konzeption als weiblichen Übermenschen, der durch „Heißhunger nach Leben“⁴⁷⁵ und durch „Unzufriedenheit“⁴⁷⁶ mit der gegenwärtigen Gesellschaft charakterisiert ist. Bereits zu Beginn des Dramas wird Franziska als selbstbewußte Frau beschrieben, die gegen die ihr zugeschriebene gesellschaftliche Rolle als dienende Ehefrau rebelliert. Ihr Bemühen um Selbständigkeit resultiert in der Zurückweisung des Heiratsantrages ihres Geliebten Dr. Hofmiller: „Ich lasse mich nicht mit achtzehn Jahren gleich wieder einzwängen.“⁴⁷⁷ Motiviert wird dieses Verhalten durch das Martyrium der Ehe ihrer Eltern, die sie als „Hölle“⁴⁷⁸ bezeichnet, und dem Verlust ihrer „Unschuld“⁴⁷⁹ und der daraus resultierenden Identitätskrise.

Wie bereits in seinen Dramen nach „Frühlings Erwachen“ bezieht sich Wedekind auch in seinen Kommentaren zu „Franziska“ nicht direkt auf Nietzsche. Die Konzeption der weiblichen Hauptfigur weist aber signifikante Parallelen zu Nietzsches Philosophie des Übermenschen auf. Franziska läßt es von allen Frauenfiguren Wedekinds am direktesten auf einen offenen Konflikt mit der bürgerlichen Gesellschaft ankommen. Ihr „faustisches Streben“ ist nicht von dem idealistischen Wunsch des Goetheschen Faust nach Erweiterung der natürlichen menschlichen Grenzen gekennzeichnet⁴⁸⁰, sondern von der Befreiung der

⁴⁷³ Ebd.

⁴⁷⁴ Ebd.

⁴⁷⁵ Ebd.

⁴⁷⁶ Ebd. Auch der Bildungsphilister wird in diesem Zusammenhang erwähnt. Nietzsche kritisiert zwar die einseitige Fixierung auf die Faust-Figur - „Sollte dies wirklich der grösste deutsche „tragische“ Gedanke sein, wie man unter Deutschen sagen hört?“ (Menschliches, Allzumenschliches. S. 606), macht aber zugleich auf die Gefahren aufmerksam, wenn diese aus dem Fokus des Denkens gerät: „Wenn der Deutsche aufhört, Faust zu sein, ist keine Gefahr grösser als die, dass er ein Philister werde“ (Schopenhauer als Erzieher. S. 370). Angesichts der derzeitigen „Bildungselite“ sei aber die Stilisierung des „faustischen Wesens“ zu einer zentralen Charaktereigenschaft der Deutschen nicht zutreffend (ebd. S. 271): „Nach einer sehr einsichtigen Bemerkung des Gelehrten ähneln die gebildeten Männer des gegenwärtigen Deutschlands einer Mischung aus Mephistopheles und Wagner, aber durchaus nicht Fausten: welchen die Grossväter (in ihrer Jugend wenigstens) in sich rumoren fühlten.“

⁴⁷⁷ Franziska. S. 114.

⁴⁷⁸ Ebd. S. 110.

⁴⁷⁹ Ebd. S. 111.

⁴⁸⁰ Zur Darstellung der Unterschiede zwischen Goethes und Wedekinds „Faust“-Drama vgl. Elke Austermühl: Frank Wedekinds *Franziska* – ein weiblicher Faust? In: Dazwischen. Zum transitorischen Denken in Literatur- und Kulturwissenschaft. Festschrift für Johannes Andereg zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Andreas Härter, Edith Anna Kunz und Heiner Weidmann. Göttingen 2003. S. 79-100, insbes. S. 83ff. Austermühl zeigt ebenso den Einfluß Freuds, den Wedekind spätestens ab 1910 gelesen hat, und C. G. Jungs – Lektüre ab 1912 – nach, vgl. S. 88: „Im Handeln der Akteure kommt – analog zu den Beobachtungen der sich konstituierenden Psychoanalyse – zur Anschauung, daß der Prozeß der Ich-Bildung nicht nur dem Einfluss eines sich selbst bestimmenden Geistes, sondern auch einem innerpsychischen Geschehen unterliegt, das dem Einzelnen weitgehend unbewusst ist.“

engen Grenzen ihrer Sinnlichkeit, so daß sie im zweiten Akt einen Rollentausch zwischen Mann und Frau vollzieht, den Wedekind in „Simson“ und „Herakles“ wieder aufgreift.

Franziskas Wunsch, ein Mann zu sein, resultiert aus ihrem revolutionären Willen, die ihr von der gesellschaftlichen Moral auferlegten Grenzen zu sprengen. Wie Lulu ist auch der Übermensch Franziska durch eine Moral jenseits von Gut und Böse charakterisiert, die ihre Mutter und Dr. Hofmiller, in dem bürgerlichen Wertekodex verwurzelt, als Unmoral mißverstehen⁴⁸¹. Den Vorwurf ihrer Mutter, sie habe sich vom „ersten besten Menschen“⁴⁸² verführen lassen, weist sie zurück: „Ich habe ihn verführt. Es war gar nicht so leicht. [...] Ich wollte meine Unschuld endlich loswerden.“⁴⁸³ Stärker als noch bei Lulu und Effie betont Wedekind bei Franziska die Amoralität des Übermenschen. Franziska, die wie Lulu und Effie eine Personifikation des Willens zur Macht ist, neigt jedoch nicht wie diese zur Promiskuität, verkörpert aber gleichfalls das lebensbejahende Element der Philosophie Nietzsches. Konträr zu der Lulu der späteren Bearbeitungen von „Die Büchse der Pandora“ agiert Franziska aber nicht als tödlicher „Blitz“, wie Nietzsche den Übermenschen charakterisiert. Obwohl ihr Lulus Naivität fehlt – Franziska ist deutlich intellektueller konzipiert – manifestiert sich in ihr die Unschuld der Sinne. Kennzeichnend für Franziska ist ihre antibürgerliche Moral.

Wie Nietzsches Übermensch ist Franziska areligiös. Veit Kunz' Versprechen, in ihr die „Heiligste“⁴⁸⁴ seiner „Kreaturen“⁴⁸⁵ zu schaffen und ihr zur „Unsterblichkeit“⁴⁸⁶ zu verhelfen, findet nicht das Interesse Franziskas. Entscheidend für sie ist die Aussicht, vorübergehend ihre geschlechtliche Rolle überwinden zu können. Wedekind bezieht sich hier auf die Universalität des Übermenschen, die er bereits in Fritz Schwigerling angedeutet hat. Mit dem ehemaligen Kunstreiter verbindet Franziska die Leichtigkeit in ihrem Verhalten. Lebenskel ist ihr fremd, ebenso der missionarische Eifer, der Nietzsches Übermenschen kennzeichnet. Dafür zeichnet sie sich wie alle Übermenschen Wedekinds – die Lulu der Urpandora ist die einzige Ausnahme – durch den von Nietzsche in der Liebe diagnostizierten großen Egoismus aus, der ihr Verhalten bestimmt: Sie fürchtet, durch eine

⁴⁸¹ Hofmiller wirft ihr nach der Trennung vor: „Wenn du wirklich nicht mehr für mich empfindest, dann war es einfach unsittlich von dir, dich mir hinzugeben“ (Franziska. S. 114).

⁴⁸² Ebd. S. 111.

⁴⁸³ Ebd.

⁴⁸⁴ Ebd. S. 122.

⁴⁸⁵ Ebd.

⁴⁸⁶ Ebd. S. 121.

Ehe mit Hofmiller nur zu erfahren „wer du bist“⁴⁸⁷, und sich „selber [...] ewig fremd“⁴⁸⁸ zu bleiben.

Franziska agiert wie Lulu und Effie als lebender Widerspruch zur bürgerlichen Gesellschaft, stirbt aber am Schluß des Dramas keinen gewaltsamen Tod. Mit ihrem Überleben gestaltet Wedekind den Sieg des weiblichen Übermenschen über die patriarchalische Gesellschaft. Um Eingriffen der Zensur zuvorzukommen, hat Wedekind ein Schlußbild kreiert, das seinen Ansichten zwar diametral entgegengesetzt ist, aber durch seine ironische Übersteigerung die gezeigte Szenerie ad absurdum führt und auf diesem indirekten Wege die Intentionen des Autors verdeutlicht. Mit der Konzeption Franziskas als selbstbewußter Frauenfigur ist der Rückzug auf ein Dasein als Mutter und Ehefrau nicht zu vereinbaren⁴⁸⁹. Dies entspricht weder der komplexen Ausrichtung des Dramas, wie sie Wedekind in dem Brief an Max Reinhardt darstellt⁴⁹⁰, noch der Universalität des Faust-Themas. Wedekinds ironische Deutung⁴⁹¹ erschließt sich durch eine weitere parodistische Anspielung, das Madonnenbild, das Karl Almer von Franziska malt⁴⁹².

⁴⁸⁷ Ebd. S. 114.

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ So aber Kutscher (Band 3. S. 121 und 120): „Mutter geworden erkennt sie das Vermessene, Widernatürliche ihres Strebens. [...] Werte schafft sie nur als Mutter und Frau.“ Vgl. auch Rothe (1968). S. 132f. Auch die zeitgenössische Kritik beurteilte „Franziska“ meist negativ. Eine Verteidigung des Dramas schrieb Mühsam, vgl. Erich Mühsam: Franziska. In: Die Schaubühne 8 (1912). Band 2. S. 664-668, und: Erich Mühsam: Franziska. Kain 2 (1912). S. 129-144.

⁴⁹⁰ Vgl. hierzu ebenso „Was ich mir dabei dachte“ (S. 453): „Im zweiten Akt [...] ist das Thema die Ehe. Speziell sind es diejenigen logischen Trugschlüsse, Illusionen und Selbsttäuschungen, durch die, oft auch unter den ungünstigsten Verhältnissen, zwei Menschen noch aneinander gefesselt werden. Um diesen Vorgang darzulegen, konstruierte ich eine so unglückliche Ehe, wie sie in Wirklichkeit kaum möglich ist, [...] eine Karikatur einer unglücklichen Ehe. Das Stoffliche dieses Aktes will daher nicht allzu ernstgenommen werden [...]. Der komplizierteste Akt [...] ist der vierte. Sein Thema ist die Frauenfrage; Eigentum und Besitztum an Menschen. Um einen weiten Überblick zu gewinnen, nahm ich meine Zuflucht zu dem Mysterium von der Höllenfahrt Christi, die sich zwischen dem Kreuzestod und der Auferstehung abspielt. Das Mysterium ermöglichte mir eine Gegenüberstellung von Christus und Helena als Repräsentanten von Mann und Weib. Als Sinnbilder verwandte ich außerdem die Schatten der Unterwelt in ihrem Gegensatz zu den Mänaden und Bacchantinnen der Oberwelt.“

⁴⁹¹ Schon Irmer (1975. S. 207ff) sieht in „Franziska“ eine Parodie des Familiendramas. Vgl. auch Vinçon (1987. S. 231): Allein der Untertitel - „ein Mysterium“ - sei ironisch gefärbt, eine „zitierte Phrase, von der damals – nicht nur in der Literatur – gerade inflationärer Gebrauch“ gemacht wurde. Ebenso weist er darauf hin, daß in dem Ort des fünften Aktes, Dachau, das Künstlerehepaar Diefenbach und Höppener wohnten, die der Lebensreformbewegung angehörten, zu der Nacktkultur, Sonnenmenschen und Vegetarismus zählten. Warum sollte sich Franziska mit der ihr unterstellten reaktionären Gesinnung in eine Stadt der Reformbewegung zurückziehen, wenn sie nicht mit den dort geäußerten Ansichten übereinstimmt?

⁴⁹² Franziska. S. 214: Das Bild zeigt „Franziska in halber Figur, den kleinen nackten Veitralf auf dem Arm haltend.“ Auf Franziskas Frage, warum er „unten herum den Kranz aus Rosen gemalt“ (ebd. S. 214) hat, ist sich Karl nicht sicher, aber „ich glaube, der Kranz entstammt der Erinnerung an irgendein Madonnenbild“ (ebd.). Vinçon (1987. S. 233) und Martin (Ariane Martin: Spiel mit Konventionen: Goethes „Faust“ und Franziska Gräfin zu Reventlow in Frank Wedekinds 'modernem Mysterium' "Franziska". In: Dreiseitel/Vinçon (2001). S. 97-119, insbes. S. 76ff) führen diese Bezüge aus: Wedekind bezieht sich auf die wegen ihrer erotischen Freizügigkeit berüchtigte uneheliche Mutter Franziska Gräfin zu Reventlow (1871-1918), die bürgerliche Konventionen bewußt mißachtete und von Ludwig Klages als „Madonna mit dem

Die ironische Deutung des Schlusses stützt sich auf die Änderung der letzten Verse in der Bühnenausgabe von 1914: „Das Heer der Kunstphilister knirscht empört, / wenn ich mir noch ein glücklich Los gestalte, / wenn ich, von Tragik unversehrt, / trotz allem, was geschehn ist, recht behalte.“⁴⁹³. Der Begriff „Philister“ verweist auf Nietzsche. Wedekind nimmt mit „Franziska“ Bezug auf Nietzsches zynisches Frauenbild in „Also sprach Zarathustra“: „Alles am Weibe ist ein Rätsel, und Alles am Weibe hat Eine Lösung: sie heisst Schwangerschaft.“⁴⁹⁴ Nietzsches frauenfeindliche Aussage, die dem weiblichen Geschlecht den Intellekt abspricht, ist konträr zu dem selbstbewußtem Frauenbild in Wedekinds Dramen.

Wedekind bezieht sich somit mit dem Schluß von „Franziska“ auf Nietzsche, bricht diesen jedoch ironisch. Bereits in Veit Kunz' Antwort auf das Peitschenzitat von „Also sprach Zarathustra“, das der Herzog anführt⁴⁹⁵, deutet sich eine Umwertung dieses Aspektes der Philosophie Nietzsches an. Franziska beschreibt einen Weg von der Ablehnung der Ehe hin zu ihrer Bejahung. Wedekind spricht sich ausdrücklich für diese Rolle aus, lehnt aber Nietzsches einseitige Reduzierung der Frau auf diese ab.

Ein wichtiger Hinweis für das Verständnis des Schlußbildes ist aus dem Ende des vierten Aktes ersichtlich: Als Veit Kunz, dem Franziska durch den Pakt die Funktion zugeschrieben hat, sie aus der bürgerlichen Rolle der Frau zu befreien, sie durch die lebenslange Bindung an ihn in eine neue Abhängigkeit überführen will, sagt sie sich in einem dionysischen Rauschzustand von ihm los⁴⁹⁶. Das Finale nimmt demnach Bezug auf Nietzsches frauenfeindliche Aussage, überführt diese jedoch in eine lebenszugewandte

Kinde“ stilisiert wurde. Wedekind lernt die Gräfin, eine begeisterte Nietzscheanerin, die für Langen übersetzt, um 1890 kennen. Durch die Art, wie Karl Franziska mit ihrem Sohn auf dem Bild angeordnet hat, vermutet Vinçon (1987. ebd.) zurecht, dies sei ein „keineswegs ernst gemeintes Zugeständnis an den Publikums-geschmack, ein esoterischer Hinweis zugleich darauf, daß so die Kunstfigur Franziska nicht zu verstehen sei.“

⁴⁹³ Zitiert nach: Kutscher. Band 3. S. 132.

⁴⁹⁴ Also sprach Zarathustra. S. 84. Vinçon (1987. S. 233) weist zwar auf dieses Zitat hin und denkt an eine literarische Anspielung, führt dies jedoch nicht näher aus.

⁴⁹⁵ Franziska. S. 164: „Herzog: Jetzt sage ich dir aber etwas, was uns Männern ein anderer gesagt hat: Du gehst zum Weibe, vergiß die Peitsche nicht. Veit Kunz: Darauf sage ich zum Weibe: Du gehst zum Manne, vergiß deine Selbstachtung nicht! Dann kann der Mann so viel Peitschen zur Hand haben, wie er will. Er findet gar keine Gelegenheit, davon Gebrauch zu machen!“

⁴⁹⁶ Ebd. S. 200: „Franziska tanzt in wildem Taumel mit den Mädchen des Chores herein. Alle drehen sich unter Dudelsackklängen mit fliegenden Haaren, wie vom Wahnsinn erfaßt, um sich selber. Sie sind mit Tierfellen umgürtet, mit Efeu und Blumen bekränzt und schwingen Thysrosstäbe und Schellentrommeln in den Händen.“

Botschaft, die in ihrer überzogenen Darstellung mit dem symbolischen Schlußbild das traditionelle Familienidyll karikiert. „Franziska“ verdeutlicht den Sieg des Übermenschen über die Philister, aber in einer anderen als von Nietzsche gedachten Weise.

3.3. Karl Hetmann als Parodie Nietzsches und seiner Philosophie

Der Mißerfolg von „Der Marquis von Keith“, der Höhepunkt der Nietzsche-Rezeption Wedekinds, resultiert in einer geistigen Umorientierung des Autors, die eine größere Distanz zu Nietzsches Philosophie bedingt. Ein radikaler Bruch erfolgt aber nicht, dafür ist der frühe Einfluß zu dominant. Im Gegensatz zu „Frühlings Erwachen“ und „Die Büchse der Pandora“ bestimmt nun stärker die kritische Sichtweise Nietzsches Philosophie gegenüber die folgenden Dramen Wedekinds. Der sich bereits in „Die Büchse der Pandora“ manifestierende Versuch, Nietzsches Gedanken auf ihre Umsetzbarkeit hin zu überprüfen, die Abstraktheit bestimmter philosophischer Konstrukte durch eine figurale Darstellung zu personifizieren und sie somit wie das in den „Zirkusaufsätzen“ charakterisierte Ideal des Seiltänzers im realen Leben zu verankern, wird häufiger thematisiert. An den grundlegenden Thesen von Nietzsches Philosophie hält Wedekind aber ebenso fest, wie an dessen Forderung, daß sich nur am Leben als alleinigem Maßstab die Richtigkeit einer moralischen Ansicht erweisen müsse.

„Der Marquis von Keith“ ist wie „Fritz Schwitterling“ als Bekenntnis Wedekinds zu Nietzsches elastischer Lebensführung und als Plädoyer für Nietzsches Seiltänzer-Begriff anzusehen. Der Mißerfolg des Dramas und das Unverständnis seitens der Schauspieler und des Publikums zeigt Wedekind die Unmöglichkeit auf, in der zeitgenössischen Gesellschaft diese Prinzipien zu realisieren. Die daraus resultierende geistige Weiterentwicklung Wedekinds zieht eine Revision der eigenen Lebensanschauung nach sich. Dieser Prozeß hat noch nicht das unmittelbar auf „Der Marquis von Keith“ folgende Drama „König Nicolo oder Sein und Haben“ beeinflusst. Erst der danach entstehende „Karl Hetmann“ ist gekennzeichnet von Wedekinds Distanz zu seinen „Zirkusaufsätzen“ und Nietzsches Philosophie der Elastizität. Das Drama wird so zum Abschluß der ersten großen Auseinandersetzung Wedekinds mit Nietzsche.

Wedekinds Revision der eigenen Anschauungen spiegelt sich in der neuen Konzeption der Hauptfiguren der folgenden Dramen wider: Karl Hetmann, Casti Piani in „Tod und Teufel“ und Buridan in „Die Zensur“ sind konträr zu Melchior in „Frühlings Erwachen“, Lulu in „Die Büchse der Pandora“, Fritz Schwigerling und dem Marquis von Keith keine Seiltänzer mehr, die durch eine elastische Lebensführung charakterisiert sind, sondern realitätsferne Trapezkünstler, die mit ihren irrealen Vorstellungen an der zeitgenössischen Wirklichkeit zerbrechen⁴⁹⁷.

Den Beginn dieser geistigen Ausrichtung in Wedekinds Dramatik markiert „Karl Hetmann“, dessen satirische Konzeption als erstes Zeichen der Überwindung der vorherigen ideellen Programmatik anzusehen ist. Die Parodie der Person⁴⁹⁸ und der Ansichten Nietzsches in Karl Hetmann erfolgt als Mittel zur Distanzgewinnung. Gleichzeitig funktioniert Hetmann auch als Selbstparodie, da dessen Philosophie auf zentrale Aspekte des Arbeitskomplexes „Die große Liebe“ Bezug nimmt. Ohne eine kritische Edition dieses bisher nur fragmentarisch vorliegenden Werkes Wedekinds muß auch die Interpretation des „Hetmann“-Dramas unvollständig bleiben.

Wedekind sieht sich durch die Erfahrung mit der Aufführungspraxis seiner Dramen veranlaßt, die Hauptfigur Karl Hetmann selbst zu spielen, so daß das Drama zuerst als autobiographisches Schlüsselstück und als Darstellung der eigenen Künstlertragödie

⁴⁹⁷ Die Genußmensch-Thematik verbindet „Karl Hetmann“ mit „Der Marquis von Keith“. Auch Hetmann behauptet, ein Genußmensch zu sein: „Als wäre ich je in meinem Leben auf etwas a n d e r e s als nur auf den Genuß ausgegangen! Seit ich zu denken begann, kämpfte ich um E r h ö h u n g meines Lebengenusses!“ (Karl Hetmann. S. 232). Anders als beim Marquis kann diese Selbsteinschätzung aber nicht mehr überzeugen. Hetmanns Bekenntnis erweist sich als Phrase, denn er trinkt keinen Alkohol, hat für die Blumen, die Fanny ihm bringt, nichts übrig und weist ihre zunächst noch indirekten Liebesbeweise zurück. Schröder-Zebrellas Feststellung, daß „Hetmanns philosophische Grundhaltung [...] die des Hedonismus“ (Schröder-Zebrella. S. 165f) ist, wird durch Hetmanns Verhalten widerlegt. Hetmann ist wie Keith ein Don Quijote und ein gesellschaftlicher Außenseiter. Ebenso wie Keith versucht er, der Eitelkeit der Gesellschaft zu schmeicheln und sich so einen Platz in dieser zu sichern. Im Gegensatz zu Keith ist Hetmann aber kein Hochstapler, sondern von der Richtigkeit seiner Ansichten überzeugt. Daß er mit diesen scheitert, macht ihn zur tragischen Figur.

⁴⁹⁸ Hetmanns Werdegang ist an Nietzsches Biographie orientiert: Auch Hetmann entscheidet sich für die Einsamkeit, um sich ganz seiner Lehre widmen zu können. Beide werden, da nicht verstanden, verlacht und scheitern am Leben. Hetmanns Einlieferung in eine Anstalt zum Ende des vierten Aktes nimmt Bezug auf Nietzsches Geisteskrankheit. Ebenso finden sich Anspielungen auf das Peitschen-Zitat von „Also sprach Zarathustra“. Als die masochistische Berta von Hetmann hinausgeworfen wird, erklärt sie: „Auf diesen Peitschenhieb von Ihnen habe ich gewartet! Wie wohl der tut! Ich kann mir freilich nur einen schwachen Begriff davon machen, wie süß es ist, von Ihnen geliebt zu werden. Wie wonnig es ist, Peitschenhiebe von Ihnen zu erhalten, davon machen Sie sich keinen Begriff!“ (Karl Hetmann. S. 236)

aufgefaßt wird⁴⁹⁹. Zwar ist „Karl Hetmann“ deutlich autobiographisch geprägt⁵⁰⁰, doch sind diese Elemente nicht als Selbstzweck konzipiert, der inhaltliche Kern ist die an Nietzsches Philosophie orientierte lebensphilosophische Thematik. In Hetmanns Ansichten ist Nietzsches Idee einer gesellschaftskritischen Philosophie mit revolutionärer Intention mit Wedekinds bevorzugten Themen Erotik und Sexualität kombiniert. Wie bereits in „Die Büchse der Pandora“ versucht Wedekind, die Erotik in Nietzsches Philosophie zu integrieren. Erfolgte dies in „Die Büchse der Pandora“ aus aufklärerischer Intention, ist „Karl Hetmann“ als Satire konzipiert.

Die karikierende Funktion Karl Hetmanns zeigt sich bereits in seinem ersten Auftreten. Er wird als eine „schiefgewachsene, unansehnliche Erscheinung, glattrasiert, zahnlos, mit dünnem Haar“⁵⁰¹ beschrieben, die für eine Moral der Schönheit⁵⁰² plädiert. Dieses Zusammenspiel des Aussehens Hetmanns mit den Ideen seiner Philosophie verweist auf den grundlegenden Widerspruch zwischen der Charakteristik Nietzsches und seinen Anschauungen. Der kranke Nietzsche wird zum Verkünder des gesunden und starken Mannes, der unattraktive Hetmann stellt in seiner Philosophie die Schönheit, die gänzlich konträr zu seinem Erscheinungsbild ist, in den Mittelpunkt.

Hetmanns Philosophie greift wesentliche Gedanken Nietzsches auf. Zum ersten Mal in seinem dramatischen Schaffen skizziert Wedekind eine philosophische Richtung, die Nietzsches Moral jenseits von Gut und Böse in exemplarischen Thesen darlegt. Wie Nietzsches Philosophie ist Hetmanns Schönheitsmoral antibürgerlich. Auch Hetmann sieht sich als Begründer einer neuen Moral, die aber zunächst noch nicht den revolutionären Umsturz der Gesellschaft intendiert. Jedoch versteht Hetmann, wie Nietzsche, die

⁴⁹⁹ Vgl. die ältere Wedekind-Forschung: Paul Fechter: Frank Wedekind. Der Mensch und das Werk. Jena 1920, S. 96. Hanns Martin Elster: Frank Wedekind und seine besten Bühnenwerke. Eine Einführung. Berlin 1922. Franz Blei: Über Wedekind, Sternheim und das Theater. Leipzig 1915. S. 28-53. Rothe (1968). S. 80ff.

⁵⁰⁰ Hetmann ist genauso alt wie Wedekind, seine Anschauungen entsprechen in vielen Aspekten denen des Autors, die Figur des skrupellosen Verlegers Launhart ist eine boshafte Karikatur Albert Langens.

⁵⁰¹ Karl Hetmann. S. 204.

⁵⁰² Rasch (vgl. Wolfdietrich Rasch: Das Schicksal des Propheten. In: Karl Pestalozzi, Martin Stern (Hrsg.): Viermal Wedekind. Methoden der Literaturanalyse am Beispiel von Frank Wedekinds Schauspiel „Hidalla“. Vier Vorträge von Helmut Arntzen, Ernst Nef, Volker Klotz und Wolfdietrich Rasch. Stuttgart 1975. S. 60-73) deutet Hetmanns Moral der Schönheit als satirische Anspielung Wedekinds auf den zeitgenössischen Schönheitskult, vor allem auf die damals verbreitete Ansicht, „Schönheit direkt anzustreben, statt sie als natürliche, selbstverständlich sich ergebende Folgeerscheinung dessen zu erfahren, was recht und richtig, sinnvoll und wohlgeraten ist“ (S. 60). Hetmanns Idee, durch Züchtung äußere Schönheit und einen edlen Charakter zu erreichen, sei eine widersinnige Idee. Rasch deutet dies als Kritik am Jugendstil, worunter er das „Gewollte, Absichtsvolle, Künstliche im Bauen und im Kunstgewerbe jener Jahre“ (S. 67) versteht. Hetmanns Selbstkritik an seiner Lehre zeige die Problematik dieser Figur auf: Er ist ein „Prophet ohne Lehre, ohne gültige Wahrheit als Inhalt seiner Verkündigung“ (ebd.). Sein Scheitern erscheine zwangsläufig.

herrschende Moral - in Anspielung auf die „alten Tafeln“ in „Also sprach Zarathustra“ als „alte Moral“ bezeichnet - als „Nützlichkeitsmoral“, die es zu überwinden gilt: „Schönheit! Unsere bisherige Moral war auf das menschliche Wohl gerichtet; sie war dazu bestimmt, das Unglück zu bekämpfen und hatte in erster Linie die Unglücklichen ins Auge gefaßt. An dieser Moral wird [...] kein Wort verändert. Für die Reichen aber habe ich, über die alte Moral hinaus, eine neue geschaffen, deren höchstes Gebot die Schönheit ist.“⁵⁰³

Wie Nietzsche strebt Hetmann nach einer neuen Elite, die diese Moral leben soll. Auch er will dies durch Züchtung in seinem „internationalen Verein zur Züchtung von Rassemenschen“⁵⁰⁴ erreichen. Dieser Name von Hetmanns Verein ist eine weitere Anspielung auf Nietzsches Philosophie. Wedekind versteht diese hier bewußt falsch und setzt Nietzsches Zuchtgedanken, der keinem evolutionären, sondern einem erzieherischen Vorgang entspricht, wörtlich um. Hetmanns neue Elite, mit der Wedekind Nietzsches „neuen Adel“⁵⁰⁵, der „Zeuger und Züchter [...] und Säemänner der Zukunft“⁵⁰⁶, aufgreift, fußt auf dem Grundprinzip der freien Liebe. In dieser grundlegenden Regel von Hetmanns Verein setzt Wedekind Nietzsches gedankliches Prinzip der Umwertung aller Werte um und ironisiert gleichzeitig die Vorstellung einer Moral für die Vornehmen aus „Jenseits von Gut und Böse“. Hetmann versteht freie Liebe als die fortwährende sexuelle Verfügbarkeit eines jeden Vereinsmitglieds für das andere. Promiskuität, in der herrschenden Moral ein strafrechtlicher Vorgang, wird so zu einem vornehmen Verhalten umgewertet. Der Verstoß gegen die Sittlichkeit erfolgt, Nietzsches gedanklichem Perspektivismus folgend, im Dienste einer höheren Sache - zur Entfaltung und Verbreitung der von Hetmann definierten „Schönheit“ - und wird so zu einem vorbildlichen Charakterzug stilisiert.

Wie Nietzsche bewertet auch Hetmann das Mitleid als Gefühl des gemeinen Volkes und für eine höherstehende Gesellschaftsschicht als nicht angemessen. Mit Hetmanns neuer Moral jenseits von Gut und Böse, einer Moral nur für die Vornehmen, wird den Mitgliedern des Vereins ein Elitedenken vermittelt. Sie können sich wie Übermenschen erhaben fühlen: „Dem Armen zu helfen, der sich vom nackten Leben emporarbeitet, wie es bisher höchstes Gesetz war, bleibt auch für uns erste Menschenpflicht. Um die allgemeine Moral, die dem Armen zugute kommt, aber auch noch für uns zu selbstsüchtigen Zwecken auszubeuten und

⁵⁰³ Karl Hetmann. S. 205.

⁵⁰⁴ Ebd. S. 204.

⁵⁰⁵ Also sprach Zarathustra. S. 254.

⁵⁰⁶ Ebd.

dem Unglücklichen sein Recht auf Mitleid streitig zu machen, dazu stehen wir gesellschaftlich zu hoch.“⁵⁰⁷

Mit Hetmanns „Opfer“-Begriff parodiert Wedekind Nietzsches Ideal der Härte aus „Also sprach Zarathustra“. Erneut erfolgt die satirische Umdeutung der Philosophie Nietzsches durch eine „Umwertung aller Werte“. Diese intendiert bei Nietzsche eine radikale Neubewertung traditioneller Wertevorstellungen, die in der Selbstbestimmung des Menschen resultieren soll. Überlieferte Normen, die von Nietzsche als einengend empfunden werden, wie beispielsweise die christliche Ethik, soll diese Neudefinition beseitigen. Wedekind verwendet Nietzsches Umwertung aller Werte in Hetmanns Philosophie, jedoch nicht mit der aufklärerischen Intention Nietzsches, sondern in satirischer Absicht. Er exemplifiziert Nietzsches Kritik an traditionellen Normen an einem Beispiel, das den Sinn des Umwertungsprinzips vordergründig beherzigt, durch die Absurdität des Ergebnisses aber den spezifischen Aspekt der Philosophie Nietzsches, in diesem Fall das Härteideal, damit negiert.

Wedekind benutzt den Begriff der Opferbereitschaft in einem Kontext, der die eigentliche Bedeutung des Wortes „Opfer“ ad absurdum führt. Für die Durchsetzung seiner neuen Moral fordert Hetmann die Auflösung der Familie, die Keimzelle der zeitgenössischen Gesellschaft: „Die allgemeine Moral steht im Dienste des höchsten menschlichen Glückes, der Familie. Dieses höchste menschliche Glück fordern wir von den Mitgliedern unseres Bundes als erstes Opfer. [...] Unter den Angehörigen des Bundes sind die bürgerlichen Gesetze über Ehe und Familie aufgehoben.“⁵⁰⁸ Diesen Vorgang bezeichnet Hetmann als Opfer, doch kann die Auflösung einengender familiärer Strukturen, die Monogamie garantieren soll, zur Gewährleistung der Promiskuität in Hetmanns Verein nicht als „Opfer“ bezeichnet werden. Das Verhalten des Großmeisters Morosini, der sich im vierten Akt die Gunstbezeugungen der reichen Amerikanerin Mrs. Grant und der Fürstin Marie von Sonnenburg-Hohenstein gefallen läßt, zeigt, daß das Verhalten der Mitglieder des Vereins Hetmanns Philosophie konterkariert.

Wie die gesellschaftliche Realität inzwischen Nietzsches Philosophie in ihren historischen Dimensionen überwunden hat, zeigt Wedekind im dritten Akt des Dramas auf. Nachdem

⁵⁰⁷ Karl Hetmann. S. 208.

⁵⁰⁸ Ebd. S. 206f.

Hetmann aus der Haft entlassen wurde, faßt er das Scheitern seiner bisherigen Ansichten in drei großen Irrtümern zusammen, wobei auf zwei wesentliche Aspekte der Philosophie Nietzsches Bezug genommen wird: die Notwendigkeit eines erneuten Sklavenaufstandes der Moral⁵⁰⁹ und die absolute Berechnung des weiblichen Geschlechts⁵¹⁰. Wedekind übernimmt die Unterscheidung zwischen Herren- und Sklavenmoral mit ihren spezifischen Charakteristika und folgt Nietzsches Argumentation, ersetzt aber die Gegenüberstellung von „Herren“ und „Sklaven“ durch „Reiche“ und „Arme“. Hetmann vermutete, daß „die reichen Mitglieder der Gesellschaft das Wagnis [...] einer neuen Denkungsart“⁵¹¹ dem „Bewußtsein eines gesicherten Besitzes“⁵¹² vorziehen würden. Die Erfahrung mit Launhart zeigt aber, daß der „Reiche“ eher „sein Leben für seinen Reichtum als seinen Reichtum für sein Leben aufs Spiel“⁵¹³ setzt.

Mit dieser Erkenntnis Hetmanns postuliert Wedekind, daß Nietzsches Forderung nach einem weiteren Aufstand der Moral durch die zeitgenössische Realität obsolet geworden ist. Die „Reichen“, in der Terminologie Nietzsches die „Herren“ oder die „Vornehmen“, „leiden“ nicht mehr unter der Sklavenmoral, sondern haben sie inzwischen zu ihrem Vorteil genützt. Das Aneignen der für die Armen – Sklaven – erdachten Moral bringt ihnen mehr wirtschaftliche Gewinne als den Armen, für die diese Moral ursprünglich erdacht wurde. Dem von Nietzsche angestrebten revolutionären moralischen Umsturz ist so die Notwendigkeit genommen. In Hetmanns zweitem Irrtum erfolgt keine Korrektur der Philosophie Nietzsches. Wedekind spielt, um die Funktion Hetmanns als Parodie der Philosophie Nietzsches deutlich zu machen, auf dessen negatives Frauenbild in „Also sprach Zarathustra“ an⁵¹⁴.

⁵⁰⁹ Diesen zweiten Aufstand hält Nietzsche für notwendig, um die herrschende Sklavenmoral, die im Christentum zementiert wurde, zugunsten der Herrenmoral und des Kampfes gegen das Ressentiment abzuschaffen.

⁵¹⁰ Der dritte Irrtum bezieht sich auf den Glauben Hetmanns, die Jugend für seinen Kampf gewinnen zu können, doch diese strebe lieber schnell nach Sicherheit, als sich für Ideen einzusetzen.

⁵¹¹ Karl Hetmann. S. 238.

⁵¹² Ebd.

⁵¹³ Ebd.

⁵¹⁴ Nietzsche kritisiert die Oberflächlichkeit der Frauen und unterstellt, ihr Verhalten sei ausschließlich zweckgebunden bestimmt: „Das Glück des Mannes heisst: ich will. Das Glück des Weibes heisst: er will [...]. Alles am Weibe ist ein Räthsel, und Alles am Weibe hat eine Lösung: sie heisst Schwangerschaft. Der Mann ist für das Weib ein Mittel: der Zweck ist immer das Kind“ (Also sprach Zarathustra. S. 84f). Auf diese Charakterisierung spielt Wedekind an: Hetmann wollte in aufklärerischer Absicht die Stellung der Frau in der bürgerlichen Gesellschaft verbessern, indem er den sexuellen „Aberglauben“ an die Notwendigkeit der „gewahrte[n] Unberührtheit des jungen Weibes“ (Karl Hetmann. S. 238) anprangerte, die nur ein Ziel habe: eine „möglichst günstige Verheiratung“ (ebd.). So hoffte er, auch weibliche Unterstützung zu bekommen. Jedoch blieb sein Versuch erfolglos. Seine Frustration über diese Entwicklung ist ein deutlicher Hinweis auf Nietzsches abfällige Ansichten über Frauen - „Das Weib steht sittlich so tief, daß Schönheit bei ihm immer als

Nietzsche⁵¹⁵ bezeichnet das Empfinden von Langeweile als Privileg der Vornehmen: „Geist und Langeweile. – Das Sprüchwort: „Der Magyar ist viel zu faul, um sich zu langweilen“ giebt zu denken. Die feinsten und thätigsten Thiere erst sind der Langeweile fähig“⁵¹⁶. Hetmann hat diese von Nietzsche beschriebene Stufe der Langeweile erreicht⁵¹⁷. Der durch seine Irrtümer desillusionierte Hetmann empfindet „Langeweile“⁵¹⁸, die „ins Gigantische“⁵¹⁹ wächst. Wedekind gestaltet diese Selbsteinschätzung Hetmanns konträr zu Nietzsches Philosophie aber nicht als Zeichen eines Herrenmenschentums. Hetmanns Langeweile resultiert aus dem Gefühl der Unterlegenheit. Nietzsches Herrenmensch wird von Wedekind hier in sein Gegenteil verkehrt.

Diese Konterkarierung der Philosophie Nietzsches zeigt sich auch in Hetmanns Entschluß zum Selbstmord. Gescheitert versucht er, wenigstens seinen Tod als Triumph zu gestalten. Als Märtyrer für seine Überzeugungen wäre der Tod der dionysische Abschluß seines verfehlten Lebens. Hetmanns Bekenntnis - „Was ich heute sage, hat seit Bestehen der Welt noch niemand ausgesprochen. Und das Wort braucht nur ausgesprochen zu werden, um in den Ohren der Menschen nicht mehr zu verstummen“⁵²⁰ - nimmt Bezug auf Nietzsches Selbstcharakterisierung als Philosoph mit dem Hammer⁵²¹. Hier greift Wedekind Nietzsches Gedanke „stirb zur rechten Zeit!“⁵²² auf. Hetmanns Selbstmordabsicht erweist sich als ironische Umdeutung der Lehre Nietzsches „Vom freien Tode“. Hetmann will die Zuhörer durch seine Provokationen zum Lynchmord aufhetzen. Der Prophet stirbt also

Mittel zum Zweck in Betracht kommt. Schönheit um ihrer selbst willen ist dem Weib ein Greul“ (ebd.) -, der Hetmann als Nietzsche-Figur kennzeichnet.

⁵¹⁵ Die Parallelisierung zwischen Hetmanns und Nietzsches Philosophie widerlegt auch Klotz' Deutung eines Widerspruchs: Klotz spricht von der Fragwürdigkeit der Lehre Hetmanns, nämlich daß sie totalitär gedacht, aber nur für wenige gemacht sei (vgl. Klotz. S. 164). Es ist aber denkbar, daß Wedekind hier auf den Untertitel von „Also sprach Zarathustra“ anspielt – „ein Buch für Alle und Keinen“ -, dessen Gedanken zwar für „Alle“ gemacht zu sein scheinen, die sich tatsächlich aber nur an eine erlesene Gemeinschaft wenden.

⁵¹⁶ Menschliches, Allzumenschliches. S. 577.

⁵¹⁷ Ebd. S. 525: „Es giebt eine Langeweile der feinsten und gebildetsten Köpfe, denen das Beste, was die Erde bietet, schaal geworden ist: gewöhnt daran, ausgesuchte und immer ausgesuchtere Kost zu essen und vor der größeren sich zu ekeln, sind sie in der Gefahr, Hungers zu sterben, – denn des Allerbesten ist nur Wenig da, und mitunter ist es unzulänglich oder steinhart geworden, so dass auch gute Zähne nicht mehr beißen können“.

⁵¹⁸ Karl Hetmann. S. 238

⁵¹⁹ Ebd.

⁵²⁰ Karl Hetmann. S. 244.

⁵²¹ Ecce homo. S. 257: „In Voraussicht, das ich über Kurzem mit der schwersten Forderung an die Menschheit herantreten muss, die je an sie gestellt wurde, scheint es mir unerlässlich, zu sagen, w e r i c h b i n .“

⁵²² Also sprach Zarathustra. S. 93 und Rasch (1975). S. 60.

nicht „siegreich [...] als der Vollbringende, [...] umringt von Hoffenden und Gelobenden“⁵²³, sondern soll durch die Andersdenkenden gewaltsam den Tod finden.

Hetmanns Suizid am Ende des Dramas ist die symbolische Umsetzung von Wedekinds Distanz zu der Elastizitäts-Philosophie Nietzsches und den „Zirkusgedanken“. Die in der Forschung kontrovers diskutierten Gründe für Hetmanns Suizid⁵²⁴ sind dabei weniger entscheidend als die lebensphilosophische Aussage des Finales. Wird Hetmann als Parodie Nietzsches verstanden, markiert die Verhöhnung durch den Zirkusdirektor Cotrelly und sein Suizid die Überwindung Nietzsches. Der Zirkus, bisher ein Symbol für ein lebensbejahendes Dasein und ein positives Gegenbild zur bürgerlichen Gesellschaft, ist hier für den Selbstmord eines Menschen verantwortlich. Mit „Karl Hetmann, der Zwergriese“ löst sich Wedekind von dem idealistischen Glauben, durch eine lebensphilosophische Utopie vor dem Hintergrund der Elastizität sei eine Erneuerung der Gesellschaft möglich. Die Art von Hetmanns Tod verdeutlicht dies in einer symbolischen Szene: Er erhängt sich, schwebt also über der Erde, und hat damit die bisher für Wedekinds Figuren so wichtige Treue zur Erde aufgegeben.

⁵²³ Ebd. S. 93.

⁵²⁴ Rothe (1968. S. 82) sieht Hetmanns Scheitern nicht in der Gesellschaft, sondern in „seinem mephistophelischen Wesen begründet, das die Menschen seiner Willkür unterwerfen will“; so ähnlich Klotz (S. 159), der in Hetmann ein „unlauteres Wesen“ vermutet. Nef (Ernst Nef: Der betrogene Betrüger wider Willen. In: Viermal Wedekind. S. 48-59. S. 57) diagnostiziert eine „moralisch-defekte“ Gesellschaft, an der Hetmann scheitert. Pankau (Johannes G. Pankau: Über die Planbarkeit des Schönen. Wedekinds Werk im Kontext von Bohème, Ästhetizismus und Lebensreform am Beispiel von „Hidalla“. In: Dreiseitel/Vinçon (2001). S. 97-118. S. 116) schließt sich dieser These an: „Die von Hetmann mit sektiererischem Eifer und Leidenschaftlichkeit propagierte reine Lehre der ästhetischen Selektion prallt ab an den Mechanismen des unverhohlenen, d.h. nach innen nicht ideologisch bemäntelten Kommerzes, vertreten durch Launhart und Morosini.“ Costa (S. 153) sieht in Hetmann einen „Sadomasochisten“ und „Manipulator“. Wie auch immer das Scheitern Hetmanns erklärt wird, der Widerspruch zwischen seiner Lehre und seinem Verhalten bleibt offenkundig. Für die erfolgreiche Vermarktung durch Launhart ist dies aber unerheblich, vielmehr erweist sich dieser Widerspruch als Grund für den erfolgreichen Absatz. Die Kopflastigkeit von Hetmann, der mit seiner Lehre nicht ernst macht, so in einem dauernden Selbstwiderspruch steht, dürfte die Ursache für sein Scheitern sein.

3.4. Versuche einer Erneuerung - Simson, Bismarck und Herakles

Die letzten Dramen Wedekinds, mit Ausnahme des Rätselspiels „Überfürchtenichts“ (1917), thematisieren das Schicksal eines großen Menschen, eines Übermenschen. Zwischen den antiken Stoffen „Simson“ (1914) und „Herakles“ (1917) hat Wedekind mit „Bismarck“ (1915) einen Übermenschen seiner Zeit dargestellt, dessen Konzeption sich zunächst kaum mit den Aussagen Nietzsches über den Übermenschen vereinbaren läßt. Weder zu „Simson“ noch zu den folgenden Dramen gibt es einen Kommentar Wedekinds. „Was ich mir dachte“ wurde nach „Franziska“ nicht mehr weitergeführt.

„Simson“ setzt die Auseinandersetzung mit der Antike fort⁵²⁵. Die Ausarbeitung des „Simson“-Stoffes in einem eigenständigen Drama erscheint Wedekind aufgrund der dramaturgischen Möglichkeiten als naheliegend⁵²⁶. Der Untertitel des „Simson“-Dramas - „Scham und Eifersucht“ - verweist auf die Inhalte einer zeitgenössischen sexualwissenschaftlichen Debatte⁵²⁷, erlaubt aber auch einen Bezug zu Nietzsche, der bereits in „Die fröhliche Wissenschaft“ das Verhältnis und die Wechselbeziehungen zwischen Scham und Eifersucht untersucht hat. Das „Menschlichste“⁵²⁸ sei, die Entstehung dieses erniedrigenden Gefühls zu verhindern und „Jemandem Scham [zu] ersparen“⁵²⁹. In „Menschliches, Allzumenschliches“ werden Neid und Eifersucht als die „Schamtheile der menschlichen Seele“⁵³⁰ bezeichnet.

In „Aufklärungen“ folgt Wedekind dieser Ansicht und zeigt die Ergebnisse des Schambewußtseins in der Familie auf: „Die Familie ist ein Bündnis, in dem aus purer Angst, daß es scheitern könnte, über die Gefahren, die ihm drohen, immer erst dann

⁵²⁵ Bereits in „Franziska“ griff Wedekind auf diesen antiken Helden zurück, dem jedoch in diesem Drama nur eine untergeordnete Rolle in Veit Kunz' Mysterienspiel zugedacht gewesen ist.

⁵²⁶ Die Uraufführung erfolgt am 9. Februar 1914 im Lessing Theater. Die Presse ist begeistert, in München wird es jedoch verboten. Der Ausbruch des Krieges verschärft die Zensur. Aufführungen von Wedekinds Dramen sind unerwünscht. Von deutschnationaler Seite wird er mit Schmähartikeln überhäuft. Wedekind reagiert und hält in den Kammerspielen am 18. September 1914 eine „patriotische“ Rede, dessen Ironie nicht übersehen werden darf. Vor dem Hintergrund der schweren Blinddarmentzündung, an deren Folgen Wedekind schließlich stirbt, deutet seine Frau Tilly das „Simson“-Drama autobiographisch als „Gefühl der Entmachtung, der Hilflosigkeit, des Ausgeliefertseins“ (Lulu. Die Rolle meines Lebens. S. 158).

⁵²⁷ Wedekind hat sich intensiv mit Havelock Ellis „Studies in the Psychology of Sex“ (ab 1897) befaßt, die in deutscher Übersetzung unter dem Titel „Geschlechtstrieb und Schamgefühl“ (1900) erscheint. In seiner sexualwissenschaftlichen Untersuchung beschreibt Ellis die Erotik als natürlichen Bestandteil der Ehe und setzt sich für die Gleichberechtigung der Frau ein, vgl. weiterführend: Kutscher. Band 3. S. 22ff.

⁵²⁸ Die fröhliche Wissenschaft. S. 519.

⁵²⁹ Ebd.

gesprochen werden darf, nachdem es gescheitert ist“⁵³¹. Wie Nietzsche spricht sich Wedekind gegen die Erzeugung von Schamgefühlen aus: „Leider ist diese Tugend [...] verwandt mit geistiger Unklarheit, mit Schwäche und Unentschlossenheit. Kein vernünftiger Mensch hat das Schamgefühl noch je als eine Tugend hingestellt, die gepflegt und großgezogen werden soll.“⁵³² Im Gegensatz zu Nietzsche ist für Wedekind aber die Empfindung von Scham notwendig: „Ohne dauerndes Zusammenleben gibt es kein Schamgefühl, ohne Schamgefühl gibt es kein dauerndes Zusammenleben. [...] Ist Schamgefühl unter allen Umständen nachteilig? Nein. – Es bewahrt den fein empfindenden Menschen vor mancher unangenehmen Erfahrung.“⁵³³ Die Folgen von Schamlosigkeit und das Einspannen dieser für politische Zwecke zeigt „Simson“.

Wie in „Franziska“ verarbeitet Wedekind erneut verschiedene Vorstellungen und Themen Nietzsches, setzt diese aber in einen neuen Kontext und versucht wiederum, die Grenzen von Nietzsches Philosophie zu erweitern. Neben der fast in jedem Drama zu findenden Anspielung auf das Peitschen-Zitat – dieses Mal durch Delila, als der gefangene Simson vorgeführt wird: „Deshalb ihr wackren, trefflichen Philister, / Geht mir zur Hand, vergeßt die Peitsche nicht!“⁵³⁴ – reiht sich „Simson“ durch die Konzeption der Hauptfigur in die Stücke Wedekinds ein, die den Übermenschen auf die Bühne bringen. Das Thema des klassischen Helden scheint dafür prädestiniert zu sein. Die Figur eines antiken Helden entspricht am ehesten Nietzsches Lob kriegerischer Tugenden wie Tapferkeit, Härte und der Bereitschaft, sich für eine Sache zu opfern. Durch das Schicksal Simsons ist es Wedekind darüber hinaus möglich, den Kampf des Übermenschen gegen die (Bildungs-) Philister darzustellen.

Neuartig ist die Konzeption des Übermenschen. Dieser ist nicht, wie noch in „Die Büchse der Pandora“ oder „Schloß Wetterstein“, eine durch ihre instinktive Sexualität getriebene Frau oder ein intellektueller Seiltänzer wie Fritz Schwitterling oder der Marquis von Keith. Wedekind gestaltet in dieser dritten Darstellung von Nietzsches Übermenschen diesen als einen Helden mit überdimensionalen Kräften ohne herausragenden Intellekt. In dieser Konzeption manifestiert sich die Dominanz der Physis vor dem Intellekt.

⁵³⁰ Menschliches, Allzumenschliches. S. 321.

⁵³¹ Aufklärungen. S. 385.

⁵³² Ebd. S. 227.

⁵³³ Die Jungfrau. S. 194 und S. 202.

⁵³⁴ Frank Wedekind: Simson oder Scham und Eifersucht. In: Gesammelte Werke. Band 6. S. 221-312. S. 302.

Die Erfahrungen mit der Nietzsche-Rezeption und der drohende Ausbruch des Ersten Weltkriegs haben dazu geführt, daß Wedekind Nietzsches Übermenschen in diesem und in den folgenden Dramen kritisch hinterfragt. Angesichts der Mißverständnisse, die Nietzsches Ideal des starken Mannes unter den Zeitgenossen erfahren hat⁵³⁵, konnte Wedekind den Übermenschen nicht mehr so unvoreingenommen wie noch in seinen früheren Dramen auf die Bühne bringen. „Karl Hetmann“ war ein erster Versuch Wedekinds, sich von Nietzsches Philosophie zu distanzieren.

Eine vergleichbar ironische Auseinandersetzung mit dem Übermenschen ist „Simson“ aber nicht. Durch die Konzeption seiner Figur als physischer, nicht als intellektueller Held nimmt Wedekind Bezug auf den „trivialen Übermenschenkult, der vielfach einem infantilen Verhalten zur Rechtfertigung diente“⁵³⁶. Deutlich grenzt sich „Simson“ von einer solchen Sichtweise ab. Wedekinds Figur ist kein Aufschneider, wie Dr. Adler in Wilbrandts „Die Osterinsel“ (1895), kein Narziß wie in Gides „L’immoraliste“ (1902) und auch nicht der präfaschistische Typus d’Annunzios.

Simson wirkt zunächst wie eine Verkörperung des Übermenschen, die wesentliche Eigenschaften dieses Ideals aufweist, doch liegt im Gegensatz zu den bisherigen Dramen eine deutliche Distanzierung zu Nietzsches Vorstellungen vor. Diese neue Sichtweise Wedekinds zeigt sich darin, daß er sich von den wichtigen Eigenschaften des Übermenschen bei der Konzeption von Simson nur an Nietzsches Tanzmetaphorik und an die Treue zur Erde anlehnt. Simsons Gesang und sein Tanz werden von Wedekind als symbolische Ausdrucksformen verwendet, mit denen Simson trotz seiner Gefangenschaft versucht, seine geistige Freiheit zu behalten. Wie in Nietzsches philosophischen Vorstellungen über den Übermenschen beschrieben, soll der Tanz den Geist der Schwere überwinden. Simsons Fesseln, die ihn am Boden festhalten, sind eine symbolisch-wörtliche Umsetzung von Nietzsches psychologischem Begriff der Treue zur Erde, die den Übermenschen auszeichnen soll.

Konträr zu den bisherigen Übermenschen Wedekinds charakterisiert die Moral jenseits von Gut und Böse nun nicht mehr die titelgebende Hauptfigur des Dramas, sondern Simsons

⁵³⁵ Vgl. Hillebrand (1978). S. 5 und Hillebrand (2000. S. 449ff), der von „Gassen-Rüpelei“ spricht.

⁵³⁶ Ebd.

Gegner Delila, die negative Figur des Dramas. Wie Lulu und Effie ist auch Delila als Dirne konzipiert. Deren Amoralität, die als positive Eigenschaft dargestellt wurde, hat nun negativen Charakter. Wedekind schildert mit Delila seine negativste Frauenfigur. Die befreiende Wirkung, die von Lulus und Effies neuer gesellschaftskritischer Moral ausging, zeichnet sie nicht aus. Delila benutzt ihre Erotik nahezu ausschließlich zur Erfüllung egoistischer Machtziele und ist von Wedekind so als *Femme fatale* charakterisiert⁵³⁷.

In „Also sprach Zarathustra“ hat Nietzsche das Wechselverhältnis von Mann und Frau in der bürgerlichen Gesellschaft süssig-moralisch analysiert: „Das Glück des Mannes heisst: ich will. Das Glück des Weibes heisst: er will.“⁵³⁸ Wedekind greift diesen Gedanken auf, jedoch mit anderer Intention: Nietzsche kritisiert die Vermännlichung der Frau durch die Emanzipationsbewegungen des 19. Jahrhunderts als einen der „schlimmsten Fortschritte der allgemeinen Verhässlichung Europa’s“⁵³⁹, die die Entzauberung des weiblichen Geschlechts bewirke⁵⁴⁰. Wedekind wie Nietzsche kein Befürworter der Emanzipation kritisiert in seinen Dramen diese Fixierung auf das tradierte Rollenverständnis und zeigt die sozialpsychologischen Mechanismen der patriarchalischen Gesellschaft auf.

In „Simson“, ebenso eine Kritik an der gesellschaftlich nicht erwünschten Selbstverwirklichung der Frau, dreht Wedekind dieses Verhältnis um. Zur Bestätigung der eigenen Person benötigt die Frau, der in der zeitgenössischen Gesellschaft die Rolle der Dienenden vorgeschrieben ist, Liebe und Geborgenheit. Wedekind läßt Simson, als Verkörperung des unbesiegbaren Tatmenschen charakterisiert, nach seiner Gefangennahme einen Rollentausch vollziehen: „Durch meine Blindheit sind wir so vertauscht, / Daß ich das Weib bin, und daß du der Mann bist. / Blind weiß ich nicht, wie ich auf andre wirke. / Drum brauch’ ich Liebe, brauch’ Geborgenheit. / Was Millionen Weiber schweigend

⁵³⁷ Rothe (1968, S. 133) begreift dies fälschlicherweise als Kritik an der „Herrschaft und Ausbeutung des Mannes“ durch die Frau.

⁵³⁸ Also sprach Zarathustra, S. 85.

⁵³⁹ Jenseits von Gut und Böse, S. 170: „Das Weib will selbständig werden: und dazu fängt es an, die Männer über das „Weib an sich“ aufzuklären [...]. Ist es nicht vom schlechtesten Geschmacke, wenn das Weib sich dergestalt anschickt, wissenschaftlich zu werden? Bisher war glücklicher Weise das Aufklären Männer-Sache, Männer-Gabe - [...] man darf sich zuletzt, bei Allem, was Weiber über „das Weib“ schreiben, ein gutes Misstrauen vorbehalten, ob das Weib über sich selbst eigentlich Aufklärung will – und wollen kann Wenn ein Weib damit nicht einen neuen Putz für sich sucht – ich denke doch, das Sich-Putzen gehört zum Ewig-Weiblichen? – nun, so will es vor sich Furcht erregen: - es will damit vielleicht Herrschaft. Aber es will nicht Wahrheit: [...] – seine grosse Kunst ist die Lüge [...]. Wir Männer wünschen, dass das Weib nicht fortfahre, sich durch Aufklärung zu compromittieren: wie es Manns-Fürsorge und Schonung des Weibes war, als die Kirche dekretirte: *mulier taceat in ecclesia!* Es geschah zum Nutzen des Weibes, als Napoleon der allzubereiten Madame de Staël zu verstehen gab: *mulier taceat in politicis!* – und ich denke, dass es ein rechter Weiberfreund ist, der den Frauen heute zuruft: *mulier taceat de muliere!*“

leiden, / Das leid' jetzt ich. Ich schäme mich, Delila“⁵⁴¹ Das Bewußtsein der Scham bei dem zur Frau gewordenen Simson resultiert aus der Erfahrung der weiblichen Unterdrückung, die er nach seiner Blendung erfährt. Wedekind setzt Nietzsches Diktum, daß es das Menschlichste sei, einem die Scham zu ersparen, kontrapunktisch im letzten Akt szenisch um: König Og verhöhnt Simson, der durch seine halblangen Haare und seinen Bart „fast den Eindruck eines verwachsenen mißgestalteten Zwerges“⁵⁴² erweckt.

Die Erweiterung der Philosophie Nietzsches in „Franziska“ läßt Wedekind in „Simson“ einen neuen Typus des Übermenschen konzipieren, der über Nietzsches Vorstellungen hinausgeht. In Nietzsches Philosophie des Übermenschen wird Religion als Zeichen der Schwäche ablehnt. Wedekind demonstriert mit dem Ausgang von „Simson“, daß der bloße Tatmensch ohne religiöse Fundierung zum Scheitern verurteilt ist. Simson ist der einzige Übermensch Wedekinds, dem ein revolutionärer Umsturz gelingt. Erst die vollständige Aufgabe seiner früheren Sichtweise, die auch das patriarchalische Frauenverständnis einschließt – in „Simson“ verkörpert durch den Rollentausch -, und die Demut in ein von Gott gegebenes Schicksal führen Simson zum Sieg über seine Feinde. So ist sein Tanz am Ende das Zeichen seiner neu erworbenen Souveränität.

Wie schon in der Bühnenausgabe von „Franziska“ setzt die Schlußszene Nietzsches utopischen Wunsch nach dem Sieg des Übermenschen über die Philister um. Wedekind bricht aber mit Nietzsches areligiösen Vorstellungen. Nur der Glaube an die Macht Gottes bewirkt die Aufhebung von Simsons Hybris und den Sieg über seine Feinde. Mit Hilfe dieses Glaubens gelingt es ihm, den Fluch der Lächerlichkeit zu überwinden, dem bisher alle Figuren in Wedekinds Dramen, die von ihm betroffen waren, erlegen sind. Durch den Tod der Hauptfigur in einer finalen Auseinandersetzung mit dem Gegner schließt „Simson“ thematisch an „Schloß Wetterstein“ an: Im Gegensatz zu Effie ist Simsons Tod aber nicht sinnlos, da er im Bewußtsein stirbt, seine Feinde besiegt zu haben. Dies ist ein Zeichen der Hoffnung, das über die Perspektive von „Schloß Wetterstein“ hinausgeht. Für einen

⁵⁴⁰ Vgl. ebd. und: Ecce homo. S. 305ff.

⁵⁴¹ Simson. S. 261. Auch König Og wird von Scham - und Eifersucht - bestimmt: Neid empfindet er, da Simson „als Bettler“ (S. 269) Delilas „Gunst“ (ebd.) besitzt und ist eifersüchtig auf dessen Blindheit: „Durch mein Augenlicht, / Daß jede Sicherheit mir raubt, das mich / Zum Sklaven meines Schamgefühls entwürdigt, / Bin ich vor diesem Sklavenhund im Nachteil“ (ebd.).

⁵⁴² Ebd. S. 311.

Neubeginn ist der Untergang der alten Welt notwendig, angesichts der Entstehungszeit des Dramas eine prophetische Aussicht Wedekinds auf den Ausgang des Ersten Weltkrieges⁵⁴³.

Der 100. Geburtstag des „Eisernen Kanzlers“ zieht eine Vielzahl von Veröffentlichungen nach sich. Wedekind arbeitet sich durch eine umfassende Lektüre in die Thematik ein und versucht, durch diese Figur Stellung zum Zeitgeschehen zu beziehen. Im Jahre 1915 befindet sich Deutschland im Ersten Weltkrieg. Wedekind ist Pazifist und stimmt nicht in die anfängliche Kriegsbegeisterung mit ein. Bereits am 11. Februar 1915 äußert er der Mutter gegenüber seinen Wunsch nach Frieden: „Alle besonnen Leute sehnen hier das Ende des Krieges herbei“⁵⁴⁴. Die Sorge, daß sich Nietzsches Befürchtung von der „Exstirpation des deutschen Geistes“ angesichts des deutschen Sieges über Frankreich 1871 durch den Ausgang dieses Krieges nun bewahrheiten könnte, drückt ein Brief an Walther Rathenau vom 5. Oktober 1915 aus: „Möge es der Gesellschaft beschieden sein, den Sieg des deutschen Volkes zum Glück für das deutsche Volk zu gestalten.“⁵⁴⁵

Wedekind bekennt sich nicht öffentlich gegen den Krieg. Die durch Schmähartikel in der Presse veranlaßte patriotische Rede, die er am 18. September 1914 in München hält, ist von feiner Ironie durchzogen. Statt dessen wählt Wedekind zur Kriegsdistanzierung die Bühne und bedient sich der aktuellen Bismarck-Verehrung. Den preußischen Ministerpräsidenten gestaltet Wedekind, der den Hurratriotismus seiner Zeit ablehnt, zum Pazifisten um und hält seinen undiplomatischen Zeitgenossen einen Spiegel vor. Das Kriegsdrama „Bismarck“ wird so zu einem Anti-Kriegsdrama, das die Auseinandersetzung mit Nietzsches Übermenschen in „Simson“ aufgreift und vor dem Hintergrund zentraler, noch präsenter Ereignisse aus der deutschen Geschichte weiterführt. Die Zensur verbietet die

⁵⁴³ Irmer (1975. S. 183) begreift Simson als Künstler, der die „Menschheit mit seinem Heldentum in den Abgrund reißt. In der schonungslosen Selbstkritik des eigenen Unvermögens besteht Wedekinds tragische Größe.“ Am Ende seiner Ausführungen wird Wedekind aber ideologisch vereinnahmt: „Wedekinds Simson ist, von hier aus verglichen mit den Vorrevolutionären bürgerlichen Simson-Gestalten, der volksverlassene Protestant im gesellschaftlichen System des Kapitalismus“ (S. 185). Vinçon (1987. S. 235) folgt der Kunstinterpretation und spricht, als Fortsetzung der Kunst- und Lebensthematik, von einem „dreifachen Untergang: Mit dem Untergang der hetärischen Frau, mit dem Untergang der Perspektive des Lebens vollzieht sich der Untergang der Gesellschaft und damit auch der Untergang der Kunst, so wie sie in der Figur des Simson vorgestellt wird. Der blinde Seher teilt [...] das Schicksal der Gesellschaft, aber diese geht notwendigerweise unter.“

⁵⁴⁴ Briefe. Band 2. S. 319.

⁵⁴⁵ Ebd. S. 321.

Aufführung von „Bismarck“, da es nicht für ratsam gehalten wird, in der derzeitigen Weltlage Konflikte mit Österreich auf die Bühne zu bringen⁵⁴⁶.

„Bismarck“ setzt die Erneuerungsversuche der Philosophie Nietzsches weiter fort. Wedekind entwickelt eine neue Variante des Übermenschen, die an entscheidenden Stellen mit Nietzsches Ideal bricht, seinen Geist aber beibehält und ihn durch den Bezug auf eine Figur aus der deutschen Zeitgeschichte veranschaulicht. Bismarck ist der Übermensch Wedekinds, der zunächst am wenigsten Nietzsches Vorstellungen entspricht. Der preußische Ministerpräsident ist weder durch eine Moral jenseits von Gut und Böse noch durch die Treue zur Erde charakterisiert. Von Simson unterscheidet ihn der Verzicht auf die Akzentuierung von antiken Heldentugenden wie Tapferkeit, unbedingtem Kampfeswillen und Härte gegen sich selbst.

Dennoch ist der Diplomat Bismarck mit dem Krieger Simson vergleichbar. Beide charakterisiert das Bekenntnis zur Religion. Ist dies bei Simson das Resultat eines langen Leidensweges und erlittenen Demütigungen durch einen Rollentausch und die Verhöhnung durch seine Feinde, ist die religiöse Überzeugung Bismarcks eine seiner grundlegenden Eigenschaften. Gleich die erste Szene stellt ihn als von christlichen Vorstellungen geprägten Ehemann dar, der seine Frau wegen fehlender Demut rügt: „Du bist nicht dankbar, Johanna.“⁵⁴⁷ Die Betonung von Bismarcks Religiosität und sein Bekenntnis zu Gott ist Nietzsches areligiösem Übermenschen diametral entgegengesetzt. Der neue Übermensch Wedekinds, den Bismarck verkörpert, ist wie Simson bereit, sich in ein von

⁵⁴⁶ Die Zeitgenossen werfen dem Autor Anbiederung und Opportunismus vor. Selbst neuere Arbeiten empfinden „Bismarck“ als Entgleisung (vgl. Hans Wagener: Frank Wedekind: Politische Entgleisungen eines Unpolitischen. Seminar 15 (1979). S. 244-250). Kutscher (Band 3. S. 199) verdeutlicht die Problematik einer nur biographisch orientierten Forschung: „treu bis aufs Wort nach den Urkunden und der Forschung in Szene und Dialog gebracht, [...] bei dem die paar weiblichen Rollen nur Episoden sind, und die Träger der Bewegung fernab stehen von der alten Typenreihe und dem Dichter selbst, sein unpersönlichstes Werk.“ Dies trifft aber nur auf den Stoff zu. Die These, das Drama sei aus Interesse „an dem Ringen Preußens und Österreichs um die Vorherrschaft“ (S. 200) geschrieben, weist Vinçon (1987. S. 236) zu Recht als Projektion zurück: „Das war nun freilich Kutschers Bismarck-Bild.“ Allein Wedekinds Biographie zeigt, daß er nicht eine einseitige Glorifizierung bezweckt haben kann. Wedekinds Vater, durch seine amerikanische Staatsbürgerschaft in einer einigermaßen geschützten Position, war ein Gegner des preußischen Ministerpräsidenten und versuchte, mittels Flugschriften und Broschüren der großpreußischen Politik Bismarcks entgegenzuwirken. Nach dem Triumph dieser blieb nur der Rückzug in die Emigration. Hätte Wedekind einen Bismarck-Hymnus angestrebt, wäre es wirkungsvoller gewesen, die Reichsgründung von 1871 darzustellen. Statt dessen konzentriert sich Wedekind auf die Zeit vom 24. November 1863 bis zum 28. Juli 1866 und den preußisch-österreichischen Krieg. Zwar betont der Autor auch bei früheren Dramen, das Stoffliche sei nur Nebensache, erstmals fordert er aber explizit zu Kürzungen auf: „Zum Zweck der Aufführung wird es sich als nötig erweisen, Kürzungen vorzunehmen oder das eine oder andere Bild zu übergehen, da es dem Autor mehr darauf ankam, die dramatischen Momente der Verhandlung zu erschöpfen, als sie der Beschränkung des Bühnenabends anzupassen“ (Frank Wedekind: Bismarck. In: Gesammelte Werke. Band 7. S. 79-180. S. 84).

Gott gegebenes Schicksal zu fügen, verfällt dabei aber nicht in Passivität, sondern versucht, dieses im Rahmen seiner Möglichkeiten aktiv zu gestalten.

Wedekinds Bemühungen, Nietzsches Übermenschen auf seine Umsetzbarkeit hin zu überprüfen, spiegelt „Bismarck“ wider. Von den in „Also sprach Zarathustra“ beschriebenen Charakteristika trifft nur eine einzige auf den preußischen Ministerpräsidenten zu, die ihn aber unmißverständlich als Übermenschen charakterisiert: Nietzsches Elastizität ist die zentrale Eigenschaft des preußischen Ministerpräsidenten. Wedekind rückt so Bismarck in das geistige Umfeld der intellektuellen Seiltänzer wie Fritz Schwygerling und den Marquis von Keith und transferiert die „Elastizität“ auf eine politische Ebene: in die hohe Kunst der Diplomatie. Wedekind schätzt Bismarcks „Staatskunst“⁵⁴⁸, die „Virtuosität“⁵⁴⁹ und die „magische Wirkung“⁵⁵⁰ seiner Persönlichkeit. Diese zeigen sich an der Souveränität, mit der Bismarck agiert, und auch an dem Urteil derjenigen, die ihn bewundern, wie etwa der Herzog von Koburg, der ihn als „bedeutendste[n] Staatsmann des Jahrhunderts“⁵⁵¹ preist.

Die Bezüge zu Nietzsches Ideal des starken Mannes durchziehen das Drama. Wie Schachfiguren geht der in „Deutschland bestgehaßte Mann seiner Zeit“⁵⁵² mit seinen politischen Gegnern um und zwingt ihnen seinen Willen auf. Wedekind akzentuiert erneut die intellektuellen Eigenschaften von Nietzsches Übermenschen. Bismarck ist wie Schwygerling und der Marquis ein Seiltänzer, der sein Ideal aus den jeweils gegebenen Umständen konstruiert und dieses durchzusetzen bestrebt ist. In Bismarcks Fall ist dies der Krieg mit Österreich, den er aber nicht als Eroberungsfeldzug führen will. In Wedekinds Umgestaltung des preußischen Ministerpräsidenten zum Pazifisten wird dieser Krieg zum „Schutze gegen den Krieg“⁵⁵³ geführt. Bismarcks Motive entspringen demnach nicht dem egoistischen Drang nach persönlicher Anerkennung. Das Ziel ist allein die Niederschlagung des österreichischen Einflusses in Deutschland zur Sicherung des inneren Friedens. In

⁵⁴⁷ Bismarck. S. 86.

⁵⁴⁸ Vgl. Kutscher. Band 3. S. 200.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ Ebd.

⁵⁵¹ Bismarck. S. 163.

⁵⁵² Ebd. S. 86.

⁵⁵³ Ebd. S. 180.

dieser Motivation von Bismarcks Handeln wird Wedekinds in den Briefen geäußerte Sehnsucht nach einem Weltfrieden deutlich⁵⁵⁴.

Mit dieser neuen Konzeption des Übermenschen vollzieht Wedekind eine psychologisch fundierte Synthese von Nietzsches Vorstellungen und seiner eigenen Zirkusphilosophie. Die entscheidenden Unterschiede zwischen den bisherigen intellektuellen Seiltänzern sind die Religiosität, Bismarcks Prinzipientreue und die Skrupel, die er trotz des Wissens um die Richtigkeit seines Vorgehens empfindet. Bismarck ist geprägt von Nietzsches Willen zur Macht, der jedoch bei ihm im Gegensatz zu Simson nicht in Hybris resultiert. Bismarck ist sich der Grenzen seiner Fähigkeiten bewußt, versteht sein Handeln aber auch als göttlichen Auftrag. Die letzte Szene mit dem bayrischen Premierminister Freiherr von der Pforden gestaltet Wedekind als Verkündung von Bismarcks Glaubensbekenntnis: „Um Ihrer, um meiner Willen oder um irgendeiner anderen Existenzen willen besteht die Welt doch nicht! Der Zweck des Daseins ist die Steigerung der Kraft, zu deren Erhaltung der Kampf mit dem Bösen unentbehrlich ist.“⁵⁵⁵ Nietzsches Philosophie des Übermenschen, in der die Metaphysik bewußt negiert wird, erweitert Wedekind in seiner Übermenschkonzeption eben um diese metaphysische Komponente: Bismarck versteht den „Zweck des Daseins“ als Kampf gegen das Böse.

Erneut erfolgt der Bezug auf die Begriffe Nietzsches, um sie mit eigenen, von diesem unabhängigen Vorstellungen auszufüllen. Wedekinds antikriegerische Intention resultiert in einer Konzeption Bismarcks, die Nietzsches Gedanken zwar aufgreift, ihnen gleichzeitig aber widerspricht. Die Stilisierung des preußischen Ministerpräsidenten zum Vorbild ist Nietzsches Bismarck-Einschätzung diametral entgegengesetzt. Nietzsches „grosse Politik“⁵⁵⁶ ist die Antwort auf Bismarcks großdeutsche Politik und den von Nietzsche kritisierten Nationalismus. Deutschland habe durch seine „Freiheits-Kriege“⁵⁵⁷ den Einigungsversuch Europas durch Napoleon verhindert und die krankhafte „Verewigung der Kleinstaaterei Europa’s“⁵⁵⁸ bewirkt.

⁵⁵⁴ Als der König die Kampfhandlungen weiter fortsetzen will, lehnt Bismarck dieses in seinen Augen dann sinnlose Blutvergießen ab und bittet um seine Amtsenthebung.

⁵⁵⁵ Bismarck. S. 180.

⁵⁵⁶ Mit diesem Begriff bezeichnet Nietzsche in seinen letzten Aufzeichnungen und gegenüber Georg Brandes Anfang Dezember 1888 seine nur fragmentarischen politischen Vorstellungen.

⁵⁵⁷ Ecce homo. S. 360.

⁵⁵⁸ Ebd.

Wedekind kehrt diese Charakterisierung Bismarcks am Ende seines Dramas in ihr Gegenteil: Das Ziel des preußischen Ministerpräsidenten ist die Verhinderung der Kleinstaaterei. Die friedvolle Allianz von Preußen und Bayern soll den Beginn eines neuen Europa besiegeln. Diese „große Politik“ des Wedekindschen Bismarcks intendiert die Beseitigung der großdeutschen Politik des Nietzsche-Bismarcks. Mit dieser neuen Konzeption des preußischen Ministerpräsidenten greift Wedekind die politische Kritik Nietzsches auf. Er gestaltet Bismarck als einen der „neuen Philosophen“⁵⁵⁹ Nietzsches, die durch besondere Tugenden und die Fähigkeit, das Leben zu bejahen, „stark und ursprünglich genug“⁵⁶⁰ zu einer neuen Herrscherelite⁵⁶¹ gehören sollen⁵⁶². Bismarcks Sieg über seine Gegner exemplifiziert die Überlegenheit von Wedekinds Übermenschen.

Daß Bismarck nicht als ausschließlich positive⁵⁶³ Figur anzusehen ist, verdeutlicht die indirekt geäußerte Kritik an dem preußischen Ministerpräsidenten Graf Blomes, der durch Bismarcks Verhalten am Spieltisch Rückschlüsse auf dessen Charakter zieht. Gemäß der Einschätzung des österreichischen Diplomaten – das Quinze-Spiel zeige die wahre Natur des Menschen – ist Bismarck ein unberechenbarer Hitzkopf, der zu „jeder Verrücktheit fähig“⁵⁶⁴ ist. In Bismarcks Argumentation wird der Krieg gegen Österreich zwar gerechtfertigt, die „Tausende von tapferen Deutschen“⁵⁶⁵, die getötet worden sind, verdeutlichen aber die Fragwürdigkeit eines solchen Vorgehens. Dennoch mußte der preußische Ministerpräsident zur Verdeutlichung der Intentionen Wedekinds insgesamt als positive Figur gezeichnet werden. Bismarck demonstriert den Sieg der Elastizität, die über

⁵⁵⁹ Jenseits von Gut und Böse. S. 126.

⁵⁶⁰ Ebd.

⁵⁶¹ Im Nachlaß findet sich unter Nietzsches Plänen für ein Buch über „Die ewige Wiederkunft“ die Idee zu einer „Gründung der Oligarchie über den Völkern und ihren Interessen: Erziehung zu einer allmenschlichen Politik.“ (Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente 1882-1884. Kritische Studienausgabe. Band 10. S. 645).

⁵⁶² Wedekinds Aneignung von Nietzsches Gedanken zeigt sich außerdem an einer weiteren Stelle, die aber nur als ironischer Hinweis für Eingeweihte gedacht gewesen sein kann: Im fünften Bild treten mehrere Künstler auf, darunter auch Johann Strauß und Johannes Brahms. Gegenüber Strauß beklagt sich Brahms: „Aber daß der Doktor Hanslick immer gerade meine Kompositionen gegen Wagners Musik ausspielt! Das nützt Wagner nichts, und mir schadet es nur“ (Bismarck. S. 143). Genau auf diesen Umstand führt Nietzsche den Erfolg Brahms' zurück: „aber Wagner war der Muth, der Wille, die Ü b e r z e u g u n g in der Verderbniss – was liegt noch an Johannes Brahms! ... Sein Glück war ein deutsches Missverständniß: man nahm ihn als Antagonisten Wagner's“ (Der Fall Wagner. S. 47). Wenige Zeilen später faßt Nietzsche zusammen: „Er hat die Melancholie des Unvermögens“ (ebd.).

⁵⁶³ Eine Szene im fünften Bild läßt ihn als Kinder- und Menschenfreund erscheinen. Er kommt der Bitte eines armen Mädchens nach, ihr die Rosen abzukaufen, und weist sie bescheiden darauf hin, daß sie ihn nicht mit „Herr Graf“ (S. 147) anreden müsse, da er keiner sei.

⁵⁶⁴ Ebd. S. 140: „Sie hätten meinen Bismarck sehen sollen! Der spielte wie toll drauflos und verlor, ohne sich im geringsten darum zu kümmern, fünfhundert Taler. Da sagte ich mir: Dieser Bismarck ist zu jeder Verrücktheit fähig“.

⁵⁶⁵ Ebd. S. 156.

die mit „Fritz Schwigerling“ erreichte Darstellung hinausgeht. Der neue Übermensch Wedekinds ist keine oberflächliche Illustration von Nietzsches Philosophie des Übermenschen im Stil der zeitgenössischen Nietzsche-Mode, sondern Ausdruck eines Wedekindschen Wunschbildes über die erfolgreiche Realisation von Nietzsches Elastizität *par excellence*.

Die antikriegerische Intention von „Bismarck“ bestimmt auch Wedekinds letztes Drama. Ein weiteres Mal entschließt sich Wedekind, durch ein historisches Drama Stellung zum Zeitgeschehen zu beziehen. Im Gegensatz zu „Bismarck“ ist „Herakles“ aber kein dokumentarisches Drama. Nach „Simson“ thematisiert Wedekind erneut das Schicksal eines antiken Helden, doch ist das Stoffliche nur von sekundärer Bedeutung. „Herakles“ ist wie „Bismarck“ eine Antwort auf die zeitgenössische Situation Deutschlands. Erneut bedient sich Wedekind dabei Nietzsches Übermenschen, doch gerät dieser nun nicht mehr zur Stilisierung eines vorbildlichen Charakters. Herakles ist keiner der neuen Philosophen, die Wedekind in „Bismarck“ auf die Bühne gebracht hat, und gehört auch nicht der von Nietzsche postulierten neuen Herrscherelite an. Bismarcks lebensbejahende Einstellung zeichnet Herakles nicht aus. Wedekind formt den Sohn Zeus' zu einem menschenverachtenden Anti-Helden und der personifizierten Absage an Nietzsches Übermenschen um.

Der Einstieg der Handlung verbindet Wedekind mit Euripides, die das Drama abschließende Szene im Götterhimmel ist aber weder bei Euripides⁵⁶⁶ noch in Sophokles' „Die Trachinierinnen“⁵⁶⁷ zu finden. Wedekinds kriegspsychologischer Ansatz wird beeinflusst durch Maximilian Hardens Aufsatz „Theater im Krieg“⁵⁶⁸. Diese neue Charakterisierung Herakles' zeigt sich bereits in der Konzeption des Helden⁵⁶⁹, mit der sich Wedekind gegen ein falsch verstandenes Nietzsche-Ideal wendet. Angesichts des Ersten Weltkrieges kann Wedekind Nietzsches Lob kriegerischer Tugenden nicht zustimmen.

⁵⁶⁶ Euripides' Konzeption erwies sich als nicht brauchbar: Dort erfolgen die zwölf Arbeiten erst nach der Rückkehr des Helden und nicht als Sühne für den Mord an seinen Kindern, den Herakles durch einen von Hera herbeigeführten Wahnsinn begangen hat.

⁵⁶⁷ Gegen Sophokles' Stilmittel der hinterszenischen Darstellung ist Wedekinds Regieanweisung gewandt, wenn er Herakles' Begegnung mit seiner Stiefmutter Hera „Nicht hinter Schleichern zu spielen“ (Frank Wedekind: Herakles. In: Gesammelte Werke. Band 7. S. 181-274. S. 270) lassen will.

⁵⁶⁸ Brief an Maximilian Harden vom 24. Februar 1916 (Briefe. Band 2. S. 329): Wedekind „kam [...] ein Einfall, dessen Verwirklichung vielleicht eine Befreiung des Theaters von den engen Grenzen zur Folge haben könnte, die ihm der Krieg zieht. Herakles von Euripides als Drama der Kriegspsychose des heimgekehrten Kämpfers.“

Herakles begreift im Laufe der Handlung, daß seine übermenschlichen Kräfte, über die er nur bedingt Kontrolle hat, sein tragisches Schicksal verursachen.

„Herakles“ ist keine „Rechtfertigung für den Krieg“⁵⁷⁰. Dies widerspräche dem Pazifismus Wedekinds und läßt sich nicht mit den Befürchtungen in den Briefen über den Ausgang des Krieges vereinbaren⁵⁷¹. Wedekind fokussiert die Psyche und nicht die kriegerischen Auseinandersetzungen des Helden. Sein Herakles ist nicht der griechisch-heitere Tatmensch der „Geburt der Tragödie“, der „im Zustande ungefährdeten Behagens auf allen Wegen und Stegen“⁵⁷² die sich ihm stellenden Hindernisse überwindet, sondern ein pessimistisch-denkender Menschenfeind, der zum beziehungsunfähigen Einzelgänger geworden ist. Der Prolog des Götterboten Hermes zeigt auf, daß nicht die Verherrlichung des starken Mannes oder, wie noch bei Lulu, die des „wilden schönen Tieres“ erfolgen soll: „Der Götterbote, der die Seelen leitet, / Heißt eure Seelen, wenn sie's sind, willkommen. / Er kommt, euch eine Seele vorzuführen, / Die des Geschickes weitste Spur durchmaß. / Was er an Taten tat, der Gottbegabte, / Der Hohnbeladene, bleibt abgetan. / [...] – seid ohne Furcht, / Kein Tier beleidigt euren klugen Sinn. / [...] Nur was entsteht, was lebt, was sich erneut, / Nur das führ' ich euch vor: Ein Menschenschicksal“⁵⁷³.

Zur Schilderung dieses Menschenschicksals und der durch die Lektüre Freuds angeregten Identitätsproblematik, die „Herakles“ in Beziehung zu „König Nicolo“ setzt, greift Wedekind auf das tragische Wissen um die Sinnlosigkeit des Daseins in „Die Geburt der

⁵⁶⁹ Wedekind übernimmt zwar Euripides' Ausgangspunkt - Herakles glaubt, sich auf dem Gipfel seiner Kraft zu befinden - und gestaltet ihn ebenso in der Rolle des Dulders, neu ist aber die Begründung.

⁵⁷⁰ So aber Jürgen Friedmann: Frank Wedekinds Dramen nach 1900. Eine Untersuchung zur Erkenntnisfunktion seiner Dramen. Diss. Stuttgart 1975. S. 169. Neue Wege zeigen Austermühl und Vinçon auf: Austermühl (1996. S. 51 und 2001. S. 29) begreift Herakles' Kampf als Kampf mit sich selbst und als Auseinandersetzung mit dem „Lebendig-Triefhaften [...]“. Daß ihm im Prozeß der Subjektwerdung eine ambivalente Funktion zukommt, demonstriert [...] die gewaltige Blutspur, die der kraftstrotzende Titelheld [...] im Kampf gegen die Zerstörungsgewalt der eigenen Sinnlichkeit hinterläßt.“ Wedekind reduziere die Gestalt auf einen „Menschen, der seiner selbst nicht mehr Herr ist, sondern der Steuerung durch einen ihm undurchschaubaren und unbeherrschbaren psychischen Apparat unterliegt.“ Das Bloßlegen dieses Apparates und seinen „überindividuell wirksamen Regelmechanismen“ sei die Intention des Autors. Vinçon (1987. S. 239) verdeutlicht durch den Ausgang des Dramas: „Menschen, nicht Helden braucht die Erde. Noch einmal deutete Wedekind darauf hin, nicht der Unterwerfung der Natur, sondern den Perspektiven des Lebens zu folgen. [...] Wedekind verwechselte keineswegs Griechenland mit Deutschland, mit der Moderne. Genau jene klassizistischen Harmonisierungsversuche suchte er zu demontieren. Mit dem Experiment demonstrativer Parodie riskierte er am eigenen Werk die Phrase und – sein eigenes Stichwort – Kitsch.“ Mit „Kitsch“ ist ein Dramenentwurf Wedekinds bezeichnet.

⁵⁷¹ Gegen die unterstellte kriegsverherrlichende Intention des Dramas läßt sich außerdem anführen, daß die Handlung zu einem Zeitpunkt einsetzt, als Herakles die ihm gestellten Aufgaben schon fast absolviert hat.

⁵⁷² Die Geburt der Tragödie. S. 65.

⁵⁷³ Herakles. S. 187ff.

Tragödie“ zurück. Nietzsches kunstphilosophische Überlegungen finden dabei nicht das Interesse Wedekinds. Er benutzt die pessimistische Sichtweise der Griechen nur, um eine umfassende Kritik am Übermenschen zu postulieren, und stellt damit eine Beziehung zwischen den Schriften Nietzsches her, die in dieser Form nicht bei diesem zu finden ist. Wie Simson charakterisiert Herakles Härte, Tapferkeit und die Bereitschaft, sich zu opfern, jedoch werden diese Charakteristika nicht mehr als positive Eigenschaften dargestellt.

Bei Simson stehen diese Tugenden des Übermenschen im Dienste einer höheren Sache – dem durch Gottes Hilfe herbeigeführten Sieg über seine Feinde - und resultieren im Glauben an eine metaphysische Weltsicht. Herakles setzt seine Kräfte jedoch ausschließlich zur Befriedigung egoistischer Machtziele ein. Wie Nietzsches Übermensch lehnt er die Religion als Einengung seiner individuellen Freiheit ab. Herakles' Haß auf die Götter führt zum Kampf mit seinem göttlichen Bruder Apollo. Bismarcks Demut ist ihm fremd.

Nietzsches Wille zur Macht ist bei Herakles negativ konnotiert. Er ist nicht Herr über seine übermenschliche Natur, so daß sie auf seine Umwelt und auch auf ihn selbst zerstörerisch wirkt. Herakles agiert zwar wie ein Übermensch, ihm fehlt jedoch die Elastizität, die bisher jeden Übermenschen Wedekinds auszeichnete. Wie ein Trapezkünstler hält Herakles an dem einmal gefaßten Ideal – die von ihm angestrebte „schlichte Menschenwürde“⁵⁷⁴ zu erreichen – fest. Der blinde Eifer, mit dem er dieses Ziel verfolgt, verkehrt seine besten Absichten ins Gegenteil. Durch seine Unbeherrschtheit⁵⁷⁵ gelingt es Herakles nicht, „Mensch zu sein“⁵⁷⁶. Am Ende des Dramas hat er seinen besten Freund ermordet, den Selbstmord eines jungen Dieners verschuldet und seine Ehe ruiniert, so daß er sich zum Selbstmord entschließt. Der Übermensch erkennt die zerstörerische Macht seines Wesens. Mit dem Freitod Herakles' setzt Wedekind seine Kritik an Nietzsches Übermenschen in einer symbolischen Szene um⁵⁷⁷.

⁵⁷⁴ Ebd. S. 237.

⁵⁷⁵ Als ihm Iole, König Eurytos' Tochter, nach einem siegreichen Bogenschießen verwehrt wird, beginnt Herakles seinen Feldzug gegen den König. Sein Zorn wird noch durch die Tatsache verstärkt, daß er, der die „herrlichsten Weiber im strahlenden Hellas“ (S. 189) liebte, angesichts Ioles zum ersten Mal wahrer Liebe vergleichbare Gefühle empfindet: „So unschuldrein sah ich die Geliebte, / Kein Kind noch sah ich so von Luft durchglüht“ (S. 190). Aus Rache erschlägt er den Bruder Ioles, der sich ihm als Wagenlenker, um die „Kunst, / Ein Held zu werden“ (S. 195) anvertraut hat. Damit vergrößert er nur die Kluft zwischen ihm und der Königstochter.

⁵⁷⁶ Ebd. S. 200.

⁵⁷⁷ Wedekind steigert diese Szene ins Groteske, da niemand den Scheiterhaufen anzünden will. Erst als Herakles Poias, dem König der Malier, seinen unfehlbaren Bogen übergibt, erklärt sich dieser dazu bereit. Indem der Held um seinen Tod betteln muß, erreicht der Fluch der Lächerlichkeit eine neue Dimension. Das Ende ist nur scheinbar versöhnlich: Herakles wünscht, daß sein fünfzehnjähriger Sohn Hyllös die fast doppelt

Mit „Herakles“ greift Wedekind außerdem ein weiteres Mal Nietzsches Idee von der Todfeindschaft der Geschlechter auf. Herakles und Dejanaira gelingt nicht die Transformation ihrer Individualität zu einer auf Dualität basierenden Partnerschaft. Der Geschlechterkampf wird weder durch das Scheitern der Ehe mit Dejanaira als „zeitlose[r] Mythos, aus dem es kein Entkommen gibt“⁵⁷⁸ aufgefaßt, noch Herakles als Märtyrer der Ehe charakterisiert⁵⁷⁹. Wie in „Schloß Wetterstein“ und „Franziska“ zeigt Wedekind die Mechanismen auf, die zum Funktionieren einer Ehe nötig sind. Die Beziehung zwischen Leonore und Rüdiger scheitert an der materiellen Abhängigkeit von einem Außenstehenden, die Ehe zwischen Franziska und Sophie durch die Zementierung des traditionellen Rollenverständnisses, die Sophie die Rolle der untergeordnet agierenden Dienerin zuschreibt.

Herakles' und Dejanairas Ehe ist ebenso geprägt von diesem patriarchalischen Rollenverständnis. Ihre Beziehung wird zusätzlich belastet vom fehlenden Vertrauen⁵⁸⁰, der Beziehungsunfähigkeit des Übermenschen und dessen Drang nach Einsamkeit, die in der Unfähigkeit Herakles' resultiert, sich einem anderen Menschen zu öffnen. Wedekind negiert durch Herakles' Verhalten eine weitere Eigenschaft von Nietzsches Übermenschen. Im Gegensatz zu „Also sprach Zarathustra“ ist die Isoliertheit des Übermenschen kein anzustrebendes Ideal. Herakles fehlt eine liebevolle Frau an seiner Seite und damit eine korrigierende Perspektive, die sich dem Absolutheitsanspruch seiner Ziele zur Wehr setzt. Herakles' Schicksal verdeutlicht, daß Nietzsches Plädoyer für die Einsamkeit und den Rückzug aus der Gesellschaft nicht der richtige Weg ist.

so alte Iole heiratet; er selbst wird in den Olymp aufgenommen, wo sich Hera mit ihm versöhnt und ihm ihre Tochter Hebe als Geliebte zuführt. Überzeugen soll dieser positive Schluß wohl nicht. Angesichts Heras Lobpreis - „Freu' dich ihrer Glut / Wie sie entbrennen, göttlich dich zu ehren.“ (S. 274) – ist Herakles mißtrauisch: „Mich, dem es kaum gelungen, Mensch zu sein?“ (ebd.). Da dies seine letzten Worte sind, ist die Idylle parodistisch zu verstehen. Rothes (1968. S. 142 und S. 143) Einschätzung, daß Wedekind „unter den Schutz des klassischen Himmels“ zurückkehrt, das Drama zur „monumentalen Phrase verformt“ sei, offenbart sich als Fehleinschätzung, ebenso wie Irmers (1975. S. 194) Deutung, der angesichts dieses Endes Herakles als „Konformist“ deutet. Diese Frage stellt sich am Ende nicht, entscheidender ist, daß Herakles als Mensch versagt hat, wie er zugibt: „Ungezählte Geliebte / Hielt ich in feurigen Armen. / Unter allen war keine, / Deren Herz ich gewann“ (S. 272).

⁵⁷⁸ Vgl. Elizabeth Boa: Die unheimliche Heimat oder die verwandte Welt. Wedekind und die Moderne. In: Dreiseitel/Vinçon (2001). S. 119-147. S. 146.

⁵⁷⁹ Sein Tod durch das vergiftete Kleid ist ein Element der mythologischen Überlieferung. Hätte Wedekind diese Absicht verfolgt, wäre eine Darstellung Agamemnons, der von seiner Frau Klytämnestra und ihrem Geliebten Aigisthos in der Badewanne umgebracht wird, besser geeignet.

„Herakles“ ist Wedekinds negativste Auseinandersetzung mit dem Übermenschen Nietzsches. Stärker als Bismarck und Simson verkörpert Herakles eine Moral jenseits von Gut und Böse, die in diesem Fall aber menschenfeindliche Tendenzen hat. Vordergründig wird das Ringen um Menschenwürde geschildert. Herakles, wie der Marquis von Keith durch seine Herkunft ein Außenseiter, agiert als antiker Michael Kohlhaas, der gegen die Gesellschaft rebelliert. Selbst eine scheinbar unegoistische Tat wie die Befreiung des Prometheus, die zuerst als ein Akt der Selbstbefreiung erscheint, ist durch die Verknüpfung mit ausschließlich subjektiven Zielen – Herakles will durch sie die Menschenwürde erlangen – kein altruistischer Vorgang. Erneut thematisiert Wedekind seinen Glauben an den Egoismus als alleiniges Motiv des menschlichen Handelns. Daß Wedekind selbst in seinem letzten Drama noch diesen Glauben darstellt, zeigt, wie stark diese Überzeugung immer noch ist. In Herakles verwirklicht sich die selbstzerstörerische Natur, die Lulu zugeschrieben wurde⁵⁸¹.

Gegenüber den zuletzt geschilderten Übermenschen wie Simson und Bismarck ist Herakles als eine negative Figur zu verstehen. Erwies sich Nietzsches Übermensch in Wedekinds Dramen bisher als Verkörperung des lebensbejahenden Elements, stellt Herakles den Willen zum Nichts dar, der die Gegner des Übermenschen charakterisierte. „Simson“ und „Bismarck“ enden mit einem Signal der Hoffnung, „Herakles“ mit der pessimistischen Einsicht des Helden, am Leben gescheitert zu sein. Die Schlußszene im Himmel trägt durch ihren übersteigert positiven Ausgang – die Versöhnung mit seiner Feindin Hera, der Zuführung ihrer Tochter Hebe als neue Frau an Herakles’ Seite und der Bewilligung der so lange ersehnten Menschenwürde – deutlich parodistischen Charakter.

Mit seinem letzten Drama vollzieht Wedekind eine Absage gegenüber Nietzsches Ideal des kriegerischen Menschen, dessen katastrophale Folgen er im Ersten Weltkrieg verwirklicht sah. „Herakles“ ist aber nicht als generelle Zurückweisung der Philosophie Nietzsches zu verstehen. Die die beiden vorherigen Dramen bestimmende Intention Wedekinds, Nietzsches Philosophie des Übermenschen in eine realpraktische Basis zu überführen, setzt sich in „Herakles“ fort. Der Übermensch darf nicht auf seine rein körperlichen

⁵⁸⁰ Als Dejanira fürchtet, daß Herakles ihr untreu wird, trinkt sie sein Gewand mit dem Blut des Kentauren Nessos, den Herakles tödlich verwundet hat, und der ihr sein Blut in einem Gefäß überreichte, da es sich angeblich um einen Liebestrank handle. Als Herakles dieses Gewand anlegt, frißt es sich in seine Haut.

Eigenschaften reduziert werden, sondern benötigt immer die „Elastizität“ als dominantes Element. Herakles' Schicksal zeigt das vollständige Scheitern eines Menschen, der auf die Elastizität zu verzichten versucht hat. Wie der Trapezkünstler bricht sich Herakles bei seinem Sturz das Genick. Als Mensch hat er versagt. Wedekinds letzte Dramen illustrieren seinen Versuch, Nietzsches Philosophie vor dem Hintergrund von eigenen Erfahrungen und des Zeitgeschehens zu korrigieren und über ihre Grenzen hinauszuführen. Diese mit „Franziska“ begonnene Erneuerung der Philosophie Nietzsches bleibt aber durch Wedekinds frühen Tod unvollendet.

⁵⁸¹ Vgl. Emrich. S. 207ff.

4 Zusammenfassung

Frank Wedekinds lebenslange Auseinandersetzung mit Nietzsche spiegelt sich in seinen Dramen, den essayistischen Aufsätzen, seinen Briefen, den Notizbüchern und den Tagebüchern wider. Obwohl aufgrund der fragmentarischen persönlichen Aufzeichnungen der exakte Beginn der Nietzsche-Rezeption nicht zu erschließen ist, ist anzunehmen, daß Wedekind spätestens durch den Zürcher Dichterkreis 1887 mit Nietzsches Philosophie in Berührung kommt, da sich in diesem Jahr die Erwähnungen von Nietzsche und wichtigen Begriffen seiner Philosophie in den persönlichen Aufzeichnungen häufen. Gleichzeitig bemüht Wedekind sich, die geistige Verwandtschaft zu verschleiern, indem er zwar Nietzsche gelegentlich erwähnt, sich aber nicht umfassend über ihn äußert oder den in diesem Zusammenhang wichtigen Aufsatz „Zirkusgedanken“ (1897) nicht in die „Gesammelte Werke“ aufnimmt.

Aufschlußreich für die Intensität der Nietzsche-Rezeption sind die Notizbücher: Wedekind spielt oft auf das Peitschen-Zitat in „Also sprach Zarathustra“ an, notiert sich Nietzsches Idee der Moral der Schwachen, die Vorstellung, daß der Jenseitsglaube das Dasein dem Menschen erträglicher machen soll und äußert sich in kritischen, mit Nietzsches Argumentation vergleichbaren Worten über Paulus. Die Dramen verdeutlichen Wedekinds frühe Übernahme von Vorstellungen Nietzsches, die Integration dieser in die eigene Lebensanschauung und die Ausbildung Nietzsche konträrer Ansichten vor allem ab 1900. Wedekinds intensive Auseinandersetzung mit dem philosophischen Pessimismus, vermittelt durch seine „philosophische Tante“ Olga Plümacher, und der Kommentar zu der Schlußszene von „Frühlings Erwachen“ lassen vermuten, daß Nietzsche zunächst der Philosophie der pessimistischen Schule zugeordnet wird. Doch bereits die vorhergehenden Dramen „Der Schnellmaler“ (1889) und „Kinder und Narren“ (1891) und das lebensbejahende Finale von „Frühlings Erwachen“ erlauben Rückschlüsse auf ein tieferes Verständnis der Philosophie Nietzsches, das über die ausschließliche Kenntnis der nihilistischen Aspekte in Nietzsches Denken hinausgeht.

Vor allem in Paris hat Wedekind, der dort als Kenner der Philosophie Nietzsches gilt, ab 1891 intensiv Nietzsche gelesen. In „Die Büchse der Pandora“ (ab 1894), das unmittelbare Resultat der Nietzsche-Rezeption, wird Nietzsche direkt erwähnt, die Hauptfigur als

weiblicher Übermensch konzipiert, dessen philosophische Dimensionen von Wedekind aber stark vernachlässigt werden. In Lulu manifestiert sich Wedekinds Deutung von Nietzsches „Elastizität“ als „plastisch-allegorische Darstellung einer Lebensweisheit“, die er von der trivialisierenden Umsetzung der Philosophie Nietzsches durch die Nietzsche-Mode kontrastieren will.

Bei der Gestaltung von Lulus übermenschlicher Moral jenseits von Gut und Böse orientiert sich Wedekind an Nietzsches Begriff der moralischen Unschuld. Er konzipiert seine weibliche Hauptfigur als lebenden Widerspruch zur bürgerlichen Sexualmoral. In Lulu, die wie Nietzsches Zarathustra den „Gegensatz eines neinsagenden Geistes“ verkörpert, personifiziert sich Nietzsches „Immoralismus der Natur“. Lulus unreflektierte Natürlichkeit, die Nietzsches „Unschuld der Sinne“ ins Extrem steigert und der entscheidende Unterschied zwischen ihr und den zeitgenössischen Femme fatale-Figuren ist, wirkt nur vor dem Hintergrund bürgerlicher Werte und Normen unmoralisch.

Der Tanz Lulus, Ausdruck ihrer dionysischen Auffassung des Lebens und wie in Nietzsches Philosophie Symbol geistiger Souveränität, verdeutlicht die Elastizität des Übermenschen und den Gegensatz zum „Geist der Schwere“ der „Bildungsphilister“ in der Charakterisierung Nietzsches. Die durch die Ermordung durch Jack the Ripper symbolisierte Entsexualisierung der Frau ist Wedekinds pessimistische Antwort auf Lulus Utopie einer dualistischen, anti-patriarchalischen Erotik und ebenso die Umsetzung von Nietzsches Gedanken der „Todfeindschaft der Geschlechter“.

Effie Wetterstein in der 1910 entstandenen Einaktertrilogie „Schloß Wetterstein“ entspricht einer selbstbewußter agierenden Variante des Lulu-Typus, deren moralische Ehrlichkeit, im Sinne von Nietzsches „Redlichkeit“, für ihren Tod in der Konfrontation mit Tschamper, einer Weiterführung der Jack-Figur und die Personifikation von Nietzsches „Willen zum Nichts“, verantwortlich ist. Zu Beginn des Dramas entwirft Wedekind eine moderne Ehekonzeption, eine Fortführung von Lulus Liebesideal, in der die Ehe, wie in Nietzsches Philosophie, als geistige Befruchtung verstanden wird, mit dem Ziel etwas zu schaffen, das über die in die Beziehung eingebrachten Anlagen und geistigen Fähigkeiten hinausgeht. Effies Tod, der vollständige Abschluß der ersten Auseinandersetzung mit dem Übermenschen, ist Wedekinds endgültige Absage an seinen bereits in dem dramatischen

Fragment „Das Sonnenspektrum“ (ab 1893) geäußerten Glauben, die Erotik könne die Verkrustung der bürgerlichen Gesellschaft beseitigen.

In „Fritz Schwigerling (ab 1899), dem auf „Die Büchse der Pandora“ folgenden Drama, manifestiert sich eine neue Variante des Übermenschen, in der konträr zu der Akzentuierung der Sexualität in Lulu die intellektuellen Fähigkeiten von Nietzsches Übermenschen und die in „Zirkusgedanken“ entwickelten gegensätzlichen Formen des Idealismus postuliert werden. Mit Lulu verbindet diesen intellektuellen Seiltänzer, in dem Lulus unbewußte Elastizität zu einer bewußten Eigenschaft umgestaltet wird, die Amoralität, die erneut in einer Moral jenseits von Gut und Böse resultiert. Im Gegensatz zu Nietzsche ist Wedekinds Seiltänzer nicht von der „Gefahr des absoluten Nihilismus“ bedroht, jedoch ebenso von dem Willen nach Selbstbestimmung – Nietzsches „Willen zur Macht“ - angetrieben, dabei aber trotz seiner Außenseiterstellung geistiger Angehöriger der bürgerlichen Gesellschaft, deren grundsätzliche Überzeugungen er teilt.

Mit dem geistvollen, eloquenten Meister der Elastizität, hier „Körperkunst“ genannt, Fritz Schwigerling skizziert Wedekind annähernd die Universalität, die Nietzsches Übermenschen auszeichnen soll. Dem Marquis von Keith, einer psychologisch glaubwürdigeren Personifikation dieses Typus, droht, wie Nietzsches Seiltänzer, fortwährend der Verlust seines Gleichgewichtes. Nietzsches „Wille zum Leben“ drückt sich in Keiths unablässigem Streben nach Luxus und Genuß aus. Die Vorarbeiten zu dem Drama verdeutlichen die Aneignung von Nietzsches „Don Juan der Erkenntnis“, dessen philosophische Ebene hier in die epikureische übergeführt wird.

„Franziska“ (1912), eine Synthese aus dem intellektuellen Seiltänzer und Nietzsches Don Juan der Erkenntnis und zugleich der Endpunkt von Wedekinds langjähriger Auseinandersetzung mit Goethes „Faust“, greift Nietzsches Kritik an Goethes Degradierung Fausts von einem „Wettpörrer“ zu einem „Weltreisenden“ auf. Durch ihren Wunsch, ein Mann zu sein, rebelliert Franziska gegen die ihr zugeschriebene Rolle als dienende Ehefrau. Wie Nietzsches Übermensch areligiös, verkörpert sie das lebensbejahende Element der Philosophie Nietzsches. Mit ihr, die konträr zu Lulu und Effie kein tödliches Ende findet, vollzieht sich in einem deutlich ironischen Schluß, der Franziskas Rückzug auf das Dasein als Hausfrau und Mutter ad absurdum führt, der Sieg des Übermenschen über die Philister.

Die ironische Darstellung der Person und der Philosophie Nietzsches in „Karl Hetmann, der Zwergriese/Hidalla“ (ab 1904), das Resultat des Mißerfolges des ambitionierten „Der Marquis von Keith“ (ab 1900) und der kritischen Revision von Wedekinds bisheriger Lebensanschauung, verdeutlicht Wedekinds Absage an die Erneuerung der Gesellschaft durch eine lebensphilosophische Utopie vor dem Hintergrund der Elastizität Nietzsches. In Hetmanns Ansichten ist Nietzsches Idee einer gesellschaftskritischen, revolutionär intendierten Philosophie mit Wedekinds bevorzugten Themen Erotik und Sexualität kombiniert. Hetmanns Scheitern, dessen Moral jenseits von Gut und Böse konträr zu Wedekinds bisherigen Übermenschen nun der satirischen Charakterisierung dient, verdeutlicht, daß durch die gesellschaftliche Wirklichkeit Nietzsches Forderung nach einem zweiten „Sklavenaufstand der Moral“ obsolet geworden ist. Hetmanns Erhängen symbolisiert die Aufgabe der bisher für Wedekinds Figuren so wichtigen „Treue zur Erde“.

Bereits mit „Frühlings Erwachen“ erfolgt die intensive Aneignung von weiteren wichtigen Aspekten der Philosophie Nietzsches. Dessen Kritik am Bildungsphilister, von Wedekind vor dem Hintergrund eigener Erfahrungen auf die Schule übertragen, dient der satirischen Konzeption der fehlerhaften, sinnentleerten Sprache der Lehrer in „Frühlings Erwachen“, die Resultat fehlender kommunikativer Kompetenz und geistiger Leere ist. Sprachkritik wird hier zur Gesellschaftskritik.

Nietzsches Diagnose von der „geschwächten Persönlichkeit des modernen Menschen“ führt Wedekind nicht nur auf die Überfrachtung der öffentlichen Institutionen durch historisches Wissen zurück, sondern auch auf den zu großen Umfang des zu lernenden Stoffes, der zu einer einseitigen Ausbildung der Heranwachsenden führe. Wedekind geht in der Darstellung dieser Problematik über Nietzsche hinaus, da er neben der Schule auch die Erziehung als Ursache ansieht und sich bereits vor seinem wichtigen Aufsatz „Aufklärungen“ (1910) für die frühe sexuelle Aufklärung beider Geschlechter ausspricht.

Mit „Frühlings Erwachen“ erweitert Wedekind Nietzsches Philosophie, indem er darstellt, daß das autoritäre System der Bildungsphilister nicht nur negative Auswirkungen auf das Verhältnis der Lehrer zu den Schülern hat, sondern auch auf die Beziehung der Schüler untereinander. Lediglich dem besten Schüler, Melchior Gabor, und dem schlechtesten, Moritz Stiefel, gelingt es, eine Freundschaft zu leben, die Nietzsches Ideal von der die

Individualität gewährenden Freiheit und Gleichheit beider Freunde umsetzt. Die von Nietzsche kritisierte „Dominanz der Zweckbeziehungen“ in der zeitgenössischen Gesellschaft ist in dieser Freundschaft nicht zu finden. Ihr tragisches Ende verdeutlicht Wedekinds Skepsis, ob dieses Ideal in der zeitgenössischen Gesellschaft zu realisieren ist.

Wedekinds Auseinandersetzung mit dem Egoismus, die auch in „Frühlings Erwachen“ beginnt, weist deutliche Parallelen zu Nietzsches Philosophie auf. Aufgrund des fragmentarischen Nachlasses kann aber nicht festgestellt werden, ob Wedekind bereits vor seiner Nietzsche-Rezeption die Überzeugung, daß der Egoismus das zentrale Motiv im menschlichen Handeln ist, entwickelt hat. Wedekind stellt in seinen Dramen die Wechselwirkung von Egoismus und Moral und die Dominanz des Egoismus in der Liebe dar. Im Gegensatz zu Nietzsche, der Liebe als „Fortsetzung der Freundschaft“ versteht, demonstriert Wedekind mit Melchior Gabors Verhalten, daß der Mensch generell zur Liebe fähig ist, wenn ihm diese, wie von Nietzsche gefordert, zuerst vermittelt wird. Erst Melchior's Schuldgefühle nach dem Tod Wendlas deuten eine Akzentverschiebung hin zur Überwindung seines Egoismus an.

Zu einem vergleichbaren Verhalten sind Molly in „Der Marquis von Keith“ und Helene in „Der Kammersänger“ (1899) nicht fähig. Ihre scheinbar aus Liebe erfolgten Handlungen resultieren aus Egozentrik, die letztlich sogar das Leben des angeblich geliebten Menschen durch Selbstmord zerstören will. Eine Wechselseitigkeit im Tun und Handeln, für Nietzsche unerläßliche Charakteristik einer funktionierenden Liebesbeziehung, weisen die Beziehungen in Wedekinds Dramen nicht auf. In seiner Darstellung über Egoismus und Moral schließt sich Wedekind Nietzsches Erkenntnis der Nicht-Existenz unegoistischen Verhaltens an, jedoch nicht der These von der „völligen Unverantwortlichkeit des Menschen für sein Handeln und sein Wesen“. Bereits in dem Briefwechsel mit seinem Schulfreund Adolph Vögtlin postuliert Wedekind, daß es keine altruistisch handelnden Menschen und somit auch kein moralisches Verdienst gäbe. Dieses verdeutlicht er in „Frühlings Erwachen“ in dem Gespräch zwischen Wendla und Moritz über die Motivation der Vierzehnjährigen, Essen und Kleidung zu armen Menschen zu bringen.

Die folgenden Dramen exemplifizieren diese Ansicht: Unbefriedigte Sexualität und Vernachlässigung ihrer Sorgfaltspflicht ist die Motivation der Frauenrechtlerin Elfriede Malchus in „Tod und Teufel“ (1905), die junge Lisiska aus dem Bordell des

Mädchenhändlers Casti Piani zu befreien. In „Der Marquis von Keith“ stellt Wedekind mit Ernst Scholz die von Nietzsche diagnostizierte „Eitelkeit des Morallehrers“ dar. Die in Scholz' Augen großzügige finanzielle Entschädigung eines von ihm verlassenen Mädchens aus niederer Herkunft, die in der Selbsteinschätzung des ehemaligen Adligen als „Wohltäter“ resultiert“, verdeutlicht Nietzsches Ansicht, daß es keine moralischen Phänomene, sondern nur die „moralische Ausdeutung von Phänomenen“ gibt.

Wedekinds Eigenständigkeit in seiner Rezeption von Nietzsches Gedanken zeigt sich in der Transformation von Nietzsches „Der Fluch des Lächerlichen“ in „Der Fluch der Lächerlichkeit“: Nietzsches Diagnose des geistigen Klimas der zeitgenössischen akademischen Philosophie wird bei Wedekind zu einem existenzphilosophischen Begriff, der einen demütigenden Seelenzustand seiner Figuren markiert. Der Fluch des Lächerlichen erfolgt auf dem Höhepunkt ihres Leidens in einer Verhöhnung der Summe ihres Lebens. In „König Nicolo oder So ist das Leben“ (1902) versucht der verbannte König, sich als Charakterdarsteller zu bewähren. Sein pathetisches Hadern mit seinem Schicksal wird als „Karikatur eines wirklichen Königs“ mißverstanden und endet in einer öffentlichen Demütigung. Klara Hühnerwadel in „Musik“ (1907) erfährt den Fluch der Lächerlichkeit in der finalen Konfrontation mit ihrem skrupellosen Geliebten Reißner, dem ihre Mutter fälschlicherweise als „Wohltäter ihrer Tochter“ dankt. Die bis zur Naivität gehende moralische Ehrlichkeit der Figuren Wedekinds, die der Fluch der Lächerlichkeit trifft, kontrastiert mit ihrem gesellschaftlichen Umfeld, in dem die Verstellung – Nietzsches Notwendigkeit des Maskentragens – zum alleinigen Prinzip des Handelns geworden ist.

Wedekind, der zwar wie Nietzsche die institutionalisierte Religion und das zeitgenössische Christentum kritisiert, spricht sich aber nicht für eine vollständige Abschaffung des Christentums aus. Nietzsches historisch-genealogische Religionskritik findet nicht das Interesse Wedekinds, dessen Kritik sich nur gegen die institutionalisierte Religion richtet, insbesondere gegen die Leibfeindlichkeit des Christentums. Wedekinds differenzierte Auseinandersetzung mit religiösen Dogmen, die erst mit „Die Zensur“ (1908) und dem dramatischen Fragment „Die Jungfrau“ aus dem gleichen Jahr beginnt, stützt sich auf Nietzsches These von der „Bevormundung des Menschen durch die Religion“ und den Vorwurf der „verzerrten Wirklichkeitsdarstellung“. Nietzsche spricht allgemein vom „Hass gegen das Natürliche“, Wedekind spezifischer von der „Schlechtigkeit der Nacktheit“. Fokussiert Nietzsches Kritik an der Kirche die kirchlichen Würdenträger und insbesondere

Paulus, greift Wedekind das Gleichnis vom Sündenfall auf und exemplifiziert hier Nietzsches These, das Machtbedürfnis der Kirche resultiere in der Erziehung des Menschen zur geistigen Unfreiheit. In „Die Zensur“ setzt sich Wedekind in dem Gespräch zwischen Dr. Prantl und Buridan für einen aufgeklärten Religionsglauben ein, der dem Menschen den Gebrauch des Verstandes erlaube, doch wird diese – im Sinne Nietzsches freigeistige – Religionsauffassung von Prantl als „Hybris“ zurückgewiesen.

Der nur fragmentarisch überlieferte Arbeitskomplex „Die große Liebe“, zu dem das Romanfragment „Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen“ (1895) und „Karl Hetmann“ zählt, erschwert die Analyse der Aneignung von Nietzsches politischen Vorstellungen. Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Reformpädagogik plant Wedekind durch die einseitige Akzentuierung der körperlichen Aspekte der Kindererziehung eine ironische Umkehr des Bildungsromans. Nietzsches antidemokratische Politik liefert Wedekind wohl das Modell für seinen an kultischen Ritualen orientierten Staat, der konträr zu Nietzsche eine religiöse Fundierung aufweist. Im Gegensatz zu Nietzsche erfolgt die Versklavung der Mehrheit zugunsten einer Minderheit mit außergewöhnlichen Fähigkeiten nicht, um eine primär kulturelle Weiterentwicklung zu erreichen, sondern, Nietzsches Ideal des starken und kämpferischen Mannes aufgreifend, zur Zucht einer Herrenrasse, die Nietzsches Zuchtbegriff wörtlich auffaßt. Wedekinds erneute Beschäftigung mit „Die große Liebe“ ab 1906 kritisiert durch die Betonung von individualentwicklungspsychologischen Aspekten diese erste Konzeption.

Wedekinds Aneignung von Nietzsches kunstkritischen Ansichten reicht von der Übernahme einzelner Begriffe bis hin zur Umsetzung ganzer Themenkomplexe. Die Absage an eine lebensfeindlich gewordene - naturalistische - Kunst - in „Kinder und Narren“ nach dem Streit mit Gerhart Hauptmann zunächst persönlich motiviert - weist deutliche Parallelen zu Nietzsche auf, da dessen Maßstab für seine Moralkritik übernommen, jedoch zunächst ausschließlich auf den Bereich der nur subjektiven Kunst angewandt wird. „Der Kammersänger“ thematisiert vor dem Hintergrund einer scharfsinnigen Analyse des zeitgenössischen Musikbetriebes Nietzsches an Wagner exemplifizierten Typus des „Schauspielers“.

Der Anti-Künstler Gerardo, eine Weiterführung des Bildungsphilisters ohne jeden künstlerischen Ehrgeiz, versteht sich als „Luxusartikel der Bourgeoisie“ und negiert durch

die Zurückweisung einer jungen Wagnerianerin den Bühnen-Mythos von „Tristan und Isolde“, in „Die Geburt der Tragödie“ als „apollinisches Heilmittel gegen die lebensbedrohende Kraft des Dionysischen“ verstanden, als Werk von „Komödienschreibern“. Gerardos Bekenntnis - „Wer sich nicht mit dem begnügt, was er ist, der bringt es seiner Lebtage zu nichts“ – verdeutlicht, daß der idealistische Glaube in „Die Geburt der Tragödie“, durch die Kunst sei eine Erneuerung der Gesellschaft möglich, in dem Umfeld des nach Behaglichkeit strebenden Bildungsphilisters nicht zu realisieren ist. Das tragische Ende des Dramas setzt mit dem Selbstmord von Gerardos Geliebter Nietzsches ironische These, Wagner sei „verhängnisvoll für das Weib“, exemplarisch um.

In „Der Marquis von Keith“ steigert Wedekind Nietzsches Schauspieler-Vorwurf zu der These, daß alle Künstler Hochstapler seien. Im Gegensatz zu Nietzsche, der in „Also sprach Zarathustra“ die „Lügen“ der Künstler kritisiert, später jedoch deren Notwendigkeit als Erholung vom Alltag billigt, stellt Wedekind diesen Aspekt mit deutlicher Ironie dar. Seine Künstlerfiguren demonstrieren die Absurdität des Daseins. Nietzsches Gedanke vom „tragischen Bewußtsein“ der Kunst erhält eine satirische Funktion, beispielsweise durch die Diskrepanz von literarischer Aussage und öffentlichem Auftreten bei dem Dichter Sommersberg. Die Darstellung der Mechanismen des zeitgenössischen Kunstbetriebes demonstrieren, daß der Künstler Hochstapler werden muß, um überleben zu können. Das Schicksal des Komponisten Zamrjaki, die Dühring-Figur des „Der Marquis von Keith“, zeigt auf, daß Nietzsches Forderung nach Redlichkeit in der Kunst eine lebensferne Utopie ist.

In „Die Zensur“, thematisch eine Weiterführung von „Kinder und Narren“, in der erneut eine Kunst wider das Leben im Vordergrund steht, findet der Gegensatz zwischen Kunst und Leben einen tödlichen Ausgang. Wedekinds Kritik an dieser fragwürdig gewordenen Kunst greift Nietzsches „letzte Dankbarkeit gegen die Kunst“ auf: Wie bei Nietzsche erfolgt die Ablehnung einer metaphysischen Kunst, die an die Stelle des Lebens zu treten versucht. Konträr zu Nietzsche will Wedekind die Kunst aber nicht auf die Erholung vom Alltag reduziert wissen, sondern gesteht ihr die revolutionäre Funktion zu, durch die gesellschaftliche Realität historisch überholte Vorstellungen zu beseitigen.

Mit seinen letzten drei Dramen setzt Wedekind die Auseinandersetzung mit Nietzsches Übermensch vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges fort. „Scham und Eifersucht“,

der Untertitel von „Simson“ (1914), verweist zunächst auf die Inhalte einer zeitgenössischen sexualwissenschaftlichen Debatte, jedoch ebenso auf die Forderung in „Die fröhliche Wissenschaft“, die Entstehung dieses erniedrigenden Gefühles den Mitmenschen zu ersparen. Das Verhältnis von Neid und Eifersucht, von Nietzsche als „Schamtheile der menschlichen Seele“ bezeichnet, und das Einspannen von Schamlosigkeit für politische Zwecke verdeutlicht „Simson“, Wedekinds erste Auseinandersetzung mit dem Übermenschen seit „Franziska“.

Wedekinds dritte Konzeption von Nietzsches Übermenschen unterscheidet sich von der durch ihre instinktive Sexualität getriebenen Lulu und den intellektuellen Seiltänzern Schwigerling, Marquis von Keith und Franziska durch die Akzentuierung der körperlichen Eigenschaften des antiken Helden. Diese Verschiebung des Intellektes hin zu den physischen Eigenschaften ist gegen die Trivialisierung und Banalisierung von Nietzsches Philosophie des Übermenschen als vitalistischer Tatmensch, als „Macho-Typ“⁵⁸², als *superuomo* oder *superman* in der zeitgenössischen Literatur und der Nietzsche-Mode gerichtet. „Simson“ und „Herakles“ sind deutliche Absagen an den Übermenschen. Simson weist nur die Treue zur Erde, verbunden mit der Bezugnahme auf Nietzsches Tanzmetaphorik, als Eigenschaft des Übermenschen auf, die charakteristischste, die Moral jenseits von Gut und Böse, zeichnet dieses Mal jedoch seinen Gegner, Delilah, aus.

In „Simson“ dreht Wedekind die von Nietzsche beschriebene emotionale Abhängigkeit der Frau von ihrem Mann - „Das Glück des Mannes heisst: ich will. Das Glück des Weibes heisst: er will“ – zur Demonstration der gesellschaftlichen Abhängigkeit der Frau von ihrem Ehemann in der patriarchalischen Gesellschaft um. Die Erweiterung der Philosophie Nietzsches in „Franziska“ fortsetzend, demonstriert das Schicksal Simsons, daß Nietzsches areligiöser Übermensch, verstanden als bloßer Tatmensch ohne religiöse Fundierung, keine lebensfähige Alternative ist. Simson, Wedekinds einzige Übermensch-Figur, der ein revolutionärer Umsturz gelingt, zeigt auf, daß nur die Demut in ein von Gott gegebenes Schicksal schließlich zum erhofften Sieg Nietzsches über die (Bildungs-)Philister führt. Das Ende prognostiziert, daß für diesen Sieg jedoch der Untergang der alten Welt notwendig ist, eine Anspielung auf den Ausgang des Ersten Weltkrieges.

⁵⁸² Vgl. weiterführend: Hillebrand (2000). S. 444f, der zusammenfassend von einer Zeit des „virilen Größenwahns“ spricht.

„Bismarck“ (1915) ist die ironische Stellungnahme Wedekinds zum „Hurrapatriotismus“ seiner Zeit. Wedekinds Briefe offenbaren seine Sorge, daß sich nun Nietzsches Befürchtung von der „Exstirpation des deutschen Geistes zu Gunsten des „deutschen Reiches““ bewahrheiten könnte. Der erklärte Kriegsgegner Wedekind, in der deutschnationalen Presse mit Schmähartikeln überhäuft, hält durch die Umgestaltung des versierten Taktikers Bismarck zum Pazifisten seinen undiplomatischen Zeitgenossen einen ironischen Spiegel vor. Obwohl Bismarck scheinbar am wenigsten dem Übermenschen entspricht, da ihn weder eine Moral jenseits von Gut und Böse noch die Treue zur Erde auszeichnet, charakterisiert ihn seine Elastizität als Übermenschen in der Tradition der intellektuellen Seiltänzer. Diese zentrale Eigenschaft wird mit Bismarck, der sich konträr zu Nietzsches areligiösem Übermenschen für Dankbarkeit und Demut ausspricht, auf eine politische Ebene überführt, in die hohe Kunst der Diplomatie. Bismarck ist der „real-praktische Seiltänzer“ der „Zirkusgedanken“, der sein - politisches - Ideal aus den jeweils gegebenen Umständen konstruiert und dieses durchzusetzen bestrebt ist.

Mit dieser neuen Konzeption des Übermenschen vollzieht Wedekind eine psychologisch fundierte Synthese von Nietzsches Vorstellungen und seiner eigenen Zirkusphilosophie. Die Unterschiede zu den bisherigen Seiltänzern sind die Religiosität, Bismarcks Prinzipientreue und die Skrupel, die er trotz des Wissens um die Richtigkeit seines Vorgehens empfindet. Bismarck, geprägt von Nietzsches Willen zur Macht, der jedoch bei ihm im Gegensatz zu Simson nicht in Hybris ausartet, ist sich der Grenzen seiner Fähigkeiten bewußt und versteht sein Handeln als göttlichen Auftrag. Nietzsches Übermenschvorstellungen werden durch eine metaphysische Komponente – der Kampf gegen das Böse – erweitert, die in dieser Form nicht bei Nietzsche zu finden ist.

Die Stilisierung des preußischen Ministerpräsidenten zum Vorbild ist Nietzsches Bismarck-Einschätzung diametral entgegengesetzt. Nietzsche kritisiert Bismarcks großdeutsche Politik als Ursache für den gescheiterten Einigungsversuch Europas durch Napoleon und skizziert eine „grosse Politik“ zur Überwindung der „Verewigung der Kleinstaaterei“. Wedekinds Bismarck intendiert diese große Politik. Er verkörpert einen der „neuen Philosophen“ Nietzsches, die als Angehöriger einer neuen Herrscherelite durch ihre besonderen Tugenden und die Fähigkeit, das Leben zu bejahen, den von Wedekind in seinen Briefen gewünschten Weltfrieden gestalten können. Bismarcks Sieg über seine Gegner exemplifiziert die Überlegenheit von Wedekinds neuer Übermenschkonzeption, die

keine oberflächliche Illustration von Nietzsches Begriffen im Stil der zeitgenössischen Nietzsche-Mode ist, sondern Ausdruck eines Wedekindschen Wunschbildes über die erfolgreiche Realisation von Nietzsches Elastizität par excellence.

Vor diesem Hintergrund ist Wedekinds letzter Übermensch „Herakles“ (1917), ein Anti-Bismarck, ein pessimistischer, egozentrischer Misanthrop, der Wedekinds Distanzierung von Nietzsches Ideal des kriegerischen Menschen entspricht. In Herakles, der zwar konträr zu dem griechisch-heiteren Tatmenschen in „Die Geburt der Tragödie“ konzipiert ist, dennoch aber das den Griechen von Nietzsche unterstellte tragische Wissen um die Sinnlosigkeit des Daseins verkörpert, werden die bisher positiv konnotierten übermenschlichen Tugenden in ihr Gegenteil verkehrt.

Nietzsches antibürgerlich konzipierte Philosophie erfährt durch Herakles' rücksichtsloses Aufbegehren gegen die Gesellschaft einen menschenfeindlichen Charakter, der in der blutigen Spur, die Herakles' Kampf um „Menschenwürde“ nach sich zieht, offenkundig wird. Herakles, der die gefährlichen Folgen einer egozentrischen Auslegung der Moral jenseits von Gut und Böse aufzeigt, verkörpert die negative Personifikation des Willens zur Macht. Er agiert zwar wie ein Übermensch, doch fehlt ihm die Elastizität. Der blinde Eifer, mit dem der „Trapezkünstler“ Herakles seine Ziele verfolgt, verkehrt seine besten Absichten ins Gegenteil. Am Ende erkennt der Übermensch seine zerstörerische Macht. Der Suizid Herakles' setzt Wedekinds Kritik an Nietzsches Übermenschen in einer symbolischen Szene um.

Das Schicksal der Beziehung zwischen Herakles und Dejanira greift ein letztes Mal Nietzsches Idee von der Todfeindschaft der Geschlechter auf. Die Transformation der Individualität zu einer auf Dualität basierenden Beziehung gelingt Herakles und Dejanira nicht. Wedekind negiert durch Herakles' Unfähigkeit, sich einem anderen Menschen zu öffnen, Nietzsches Plädoyer für die „Einsamkeit“ und die Isoliertheit des Übermenschen als anzustrebendes Ideal. „Herakles“ ist Wedekinds Absage an ein eindimensionales Verständnis des Übermenschen, das die Elastizität nicht als zentrale Eigenschaft akzeptiert. Das parodistische Finale führt die scheinbare Erfüllung von Herakles' Streben nach Menschenwürde ad absurdum.

5 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Werke Frank Wedekinds

Wedekind, Frank: Kritische Studienausgabe in acht Bänden und drei Doppelbänden. Hrsg. unter der Leitung von Elke Austermühl, Rolf Kieser und Hartmut Vinçon. Darmstadt 1996f.

Band 2: Das Gastmahl bei Sokrates. Der Schnellmaler. Kinder und Narren. Die junge Welt. Frühlings Erwachen (1891, 1906). Fritz Schwitterling. Dramatische Entwürfe und Fragmente. Hrsg. von Mathias Baum und Rolf Kieser.

Band 3. 3/I: Les Pucés. Die Flöhe oder der Schmerzenstanz. Der Mückenprinz. Die Kaiserin von Neufundland. Bethel. Die Büchse der Pandora (1894). Der Erdgeist (1895). Erdgeist (1913). Die Büchse der Pandora (1903, 1913). Kabarettbearbeitungen. Dramatische Fragmente und Entwürfe. 3/II: Kommentar. Hrsg. von Hartmut Vinçon.

Band 4: Der Kammersänger. Ein Genußmensch. Ein gefallener Teufel. Der Marquis von Keith. König Nicolo. Dramatische Fragmente und Entwürfe. Hrsg. von Elke Austermühl.

Wedekind, Frank: Gesammelte Werke. 9 Bände. München, Leipzig 1912-1921.

Wedekind, Frank: Werke in zwei Bänden. Hrsg., mit Nachwort und Anmerkungen versehen von Erhard Weidl. München 1990.

Wedekind, Frank: Gesammelte Briefe. Hrsg. von Fritz Strich. 2 Bände. München 1924.

Wedekind, Frank: Die Tagebücher. Ein erotisches Leben. Hrsg. von Gerhard Hay. Frankfurt am Main 1960.

Werke anderer Autoren

Freud, Sigmund: Die Traumdeutung (1900). In: Sigmund Freud: Studienausgabe. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Band II. Frankfurt am Main 1982.

Freud, Sigmund: Das Ich und das Es (1923). In: Sigmund Freud: Studienausgabe. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Band III: Psychologie des Unbewußten. Frankfurt am Main 1982. S. 273-330.

Freud, Sigmund: Zur Einführung des Narzißmus (1914). In: Sigmund Freud: Studienausgabe. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Band III: Psychologie des Unbewußten. Frankfurt am Main 1982. S. 37-68.

Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips (1920). In: Sigmund Freud: Studienausgabe. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Band III: Psychologie des Unbewußten. Frankfurt am Main 1982. S. 213-272.

Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905). In: Sigmund Freud: Studienausgabe. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey. Band V. Frankfurt am Main 1982. S. 37-145.

Hauptmann, Gerhart: Das Abenteuer meiner Jugend. In: Gerhart Hauptmann: Sämtliche Werke. Hrsg. von Hans-Egon Hass. Centenar-Ausgabe zum 100. Geburtstag des Dichters. Band VII: Autobiographisches. Frankfurt am Main 1962. S. 451-1082.

Kraus, Karl: Die Büchse der Pandora. In: Die Fackel 7 (1905), Nr. 182. S. 1-18.

Mann, Thomas: Über eine Szene bei Wedekind. In: Thomas Mann: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Band X: Reden und Aufsätze 2. Zweite, durchgesehene Auflage. Frankfurt am Main 1974. S. 70-76.

Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin, New York 1967-1977. 2. durchgesehene Auflage 1988.

Plümacher, Olga: Der Kampf um's Unbewußte. Berlin 1881, ²1890.

Plümacher, Olga: Der Pessimismus in Vergangenheit und Gegenwart. Geschichtliches und Kritisches. Heidelberg 1884, ²1888.

Zweig, Stefan: Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers. Fischer 1949.

Forschungsliteratur

Arntzen, Helmut: Der Ideologe als Angestellter. In: Karl Pestalozzi, Martin Stern (Hrsg.): Viermal Wedekind. Methoden der Literaturanalyse am Beispiel von Frank Wedekinds Schauspiel „Hidalla“. Vier Vorträge von Helmut Arntzen, Ernst Nef, Volker Klotz und Wolfdietrich Rasch. Stuttgart 1975. S. 7-21.

Austermühl, Elke: Frank Wedekind: In: Hartmut Steinecke (Hrsg.): Deutscher Dichter des 20. Jahrhunderts. Berlin 1996. S. 43-58.

Austermühl, Elke: Kontinuität oder Diskontinuität im Werk Frank Wedekinds? In: Sigrid Dreiseitel/Hartmut Vinçon (Hrsg.): Kontinuität – Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1913-1918). Tagungsband mit den Beiträgen zum internationalen Symposium der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind an der FH Darmstadt im Oktober 1999. Darmstadt 2001 (Wedekind-Lektüren. Schriften der Frank Wedekind-Gesellschaft. Im Auftrag der Frank Wedekind-Gesellschaft und in Verbindung mit der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind an der Fachhochschule Darmstadt. Hrsg. v. Elke Austermühl, Sigrid Dreiseitel, Rolf Kieser und Hartmut Vinçon. Band 2). S. 23-31.

Austermühl, Elke: Frank Wedekinds *Franziska* – ein weiblicher Faust? In: Dazwischen. Zum transitorischen Denken in Literatur- und Kulturwissenschaft. Festschrift für Johannes

Anderegg zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Andreas Härter, Edith Anna Kunz und Heiner Weidmann. Göttingen 2003. S. 79-100.

Bayerdörfer, Hans-Peter: Non olet – altes Thema und neues Sujet. Zur Entwicklung der Konversationskomödie zwischen Restauration und Jahrhundertwende. *Euphorion* 67 (1973). S. 323-358.

Becker, Friederike: „Tannhäuser, Lohengrin und Der Fliegende Holländer brachten mich schließlich auf die richtige Spur.“ Annäherungen Wedekinds an die Oper. In: *Pharus I: Kein Funke mehr, kein Stern aus früh’rer Welt. Frank Wedekind. Texte, Interviews, Studien.* Hrsg. von Elke Austermühl, Alfred Kessler, Hartmut Vinçon. Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind. Darmstadt 1989. S. 145-185.

Boa, Elizabeth: Die unheimliche Heimat oder die verwandte Welt. Wedekind und die Moderne. In: Sigrid Dreiseitel/Hartmut Vinçon (Hrsg.): *Kontinuität – Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1913-1918).* Tagungsband mit den Beiträgen zum internationalen Symposium der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind an der FH Darmstadt im Oktober 1999. Darmstadt 2001 (Wedekind-Lektüren. Band 2). S. 119-147.

Böckmann, Paul: Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte* 27 (1953). S. 77-101.

Bohnen, Klaus (Hrsg.): Frank Wedekind und Georg Brandes. Unveröffentlichte Briefe. In: *Euphorion* 72 (1978). S. 106-119.

Costa, Fernanda Gil: Konstellationen der Schwäche und Stärke. Frank Wedekinds Entwürfe von Männerfiguren. In: Sigrid Dreiseitel/Hartmut Vinçon (Hrsg.): *Kontinuität – Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1913-1918).* Tagungsband mit den Beiträgen zum internationalen Symposium der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind an der FH Darmstadt im Oktober 1999. Darmstadt 2001 (Wedekind-Lektüren. Band 2). S. 149-162.

Damm, Sigrid: Probleme der Menschengestaltung im Drama Hauptmanns, Hofmannsthals und Wedekinds. Diss. Jena 1969.

Domes, Grit: Von Künstlern und Lebenskünstlern. Frank Wedekinds Kammersänger und die Keith-Dramen. Frankfurt am Main 1998 (Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur. Hrsg. von Herbert Kraft. Band 22).

Dreiseitel, Sigrid: „Ich mache natürlich lebhaft Propaganda für ihn“. Zur Bedeutung Heinrich Heines für das Frühwerk und die literaturpolitische Position Frank Wedekinds. Darmstadt 2000 (Wedekind Lektüren. Band 1).

Ellmann, Richard: Oscar Wilde. Aus dem Amerikanischen von Hans Wolf. München, Zürich 1988, ²1991 (Das amerikanische Original stammt aus dem Jahre 1984).

Emrich, Wilhelm: Wedekind – Die Lulu-Tragödie. In: Wilhelm Emrich: Protest und Verheißung. Studien zur klassischen und modernen Dichtung. Frankfurt am Main, Bonn 1960, ²1962. S. 206-222.

Figl, Johannes: Dialektik der Gewalt. Nietzsches hermeneutische Religionsphilosophie. Düsseldorf 1984.

Firda, Richard Arthur: Wedekind, Nietzsche And The Dionysian Experience. In: Modern Language Notes 87 (1972). S. 720-731.

Florack, Ruth: Wedekinds „Lulu“. Zerrbild der Sinnlichkeit. Tübingen 1995 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. Band 76).

Florack, Ruth: Sexualdiskurs und Grotesk-Montage in „Tod und Teufel“ und „Schloß Wetterstein“. In: Sigrid Dreiseitel/Hartmut Vinçon (Hrsg.): Kontinuität – Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1913-1918). Tagungsband mit den Beiträgen zum internationalen Symposium der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind an der FH Darmstadt im Oktober 1999. Darmstadt 2001 (Wedekind-Lektüren. Band 2). S. 57-73.

Friedmann, Jürgen: Frank Wedekinds Dramen nach 1900. Eine Untersuchung zur Erkenntnisfunktion seiner Dramen. Diss. Stuttgart 1975.

Fritz, Horst: Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de siècle. In: Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Hrsg. von Roger Bauer, Eckhard Heftrich, Helmut Koopmann, Wolfdietrich Rasch, Willibald Sauerländer und J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth. Frankfurt 1977 (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Band 35). S. 442-464.

Geißler, Rolf: Kunst und Künstler in der bürgerlichen Gesellschaft. Eine Unterrichtsreihe über Goethes „Torquato Tasso“, Grillparzers „Sappho“, E. T. A. Hoffmanns „Kreisleriana“, Buschs „Balduin Bählamm“, Wedekinds „Der Kammersänger“ und Th. Manns „Tonio Kröger“. In: Literatur für Leser. Zeitschrift für Interpretationspraxis und geschichtliche Textkenntnisse. Hrsg. von Rolf Geißler und Herbert Kaiser. Oldenbourg 1978 (Heft 1). S. 130-164.

Gerhardt, Volker: Friedrich Nietzsche. München 1992, ³1999 (Beck'sche Reihe Denker. Band 522).

Glas, Birgit: Kunst und Künstler in dramatischen Werken von Frank Wedekind. Marburg 1997 (Edition Wissenschaft. Reihe Germanistik. Band 41).

Grant, Michael; Hazel, John (Hrsg.): Lexikon der antiken Mythen und Gestalten. München 1973, ¹²1996.

Gutjahr, Ortrud: Mit den Hüften denken lernen? Körperrituale und Kulturordnung in Frank Wedekinds „Mine-Haha oder Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen“. In: Sigrid Dreiseitel/Hartmut Vinçon (Hrsg.): Kontinuität – Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1913-1918). Tagungsband mit den Beiträgen zum internationalen Symposium der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind an der FH Darmstadt im Oktober 1999. Darmstadt 2001 (Wedekind-Lektüren. Band 2). S. 33-73.

Haida, Peter: Komödie um 1900. Wandlungen des Gattungsschemas von Hauptmann bis Sternheim. München 1973.

Hagemann, Fritz: Essay über Frank Wedekinds Schauspiel König Nicolo oder So ist das Leben. In: Carolinum 37 (1971). S. 11-16.

Hering, Gerhard F. (Hrsg.): Frank Wedekind. Der Marquis von Keith. Nachwort. Stuttgart 1964 (Universal Bibliothek Nr. 8901). S. 89-93.

Heidegger, Martin: Nietzsches Wort „Gott ist tot“. In: Martin Heidegger: Holzwege. Frankfurt am Main 1950. S. 193-247.

Hillebrand, Bruno: Nietzsche und die deutsche Literatur. Mit einer Einführung herausgegeben. 2 Bände. Tübingen 1978.

Hillebrand, Bruno: Nietzsche. Wie ihn die Dichter sahen. Göttingen 2000 (=Kleine Reihe V & R 4020).

Hilmes, Carola: Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart 1990.

Höger, Alfons: Frank Wedekind. Der Konstruktivismus als schöpferische Methode. Königstein 1979 (Theorie – Kritik – Geschichte. Band 21. Hrsg. von Helmut Kreuzer).

Höger, Alfons: Hetärismus und bürgerliche Gesellschaft im Frühwerk Frank Wedekinds. Kopenhagen, München 1981 (Text & Kontext. Sonderreihe. Band 12. Begründet von Rolf Wiecker. Hrsg. von Klaus Bohnen und Conny Bauer).

Irmer, Hans-Jochen: Der Theaterdichter Frank Wedekind. Werk und Wirkung. Berlin 1975.

Irmer, Hans-Jochen: „Oaha“/„Till Eulenspiegel“. Das Problem des Gegenwartsdramas. In: Sigrid Dreiseitel/Hartmut Vinçon (Hrsg.): Kontinuität – Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1913-1918). Tagungsband mit den Beiträgen zum internationalen Symposium der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind an der FH Darmstadt im Oktober 1999. Darmstadt 2001 (Wedekind-Lektüren. Band 2). S. 217-228.

Kessler, Alfred: Eine Anmerkung zu Freud und „Frühlings Erwachen“. In: *Pharus I: Kein Funke mehr, kein Stern aus früh'rer Welt. Frank Wedekind. Texte, Interviews, Studien.* Hrsg. von Elke Austermühl, Alfred Kessler, Hartmut Vinçon. Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind. Darmstadt 1989. S. 37-55.

Kalcher, Joachim: *Perspektiven des Lebens in der Dramatik um 1900.* Köln 1980 (Kölner germanistische Studien. Band 14).

Kieser, Rolf: *Benjamin Franklin Wedekind. Biographie einer Jugend.* Zürich 1990.

Klotz, Volker: *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, untersucht bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horvath, Galtì im politischen Agitationstheater.* München 1976 (Literatur als Kunst. Eine Schriftenreihe. Hrsg. von Walter Höllerer).

Koopmann, Helmut: *Entgrenzung. Zu einem literarischen Phänomen um 1900.* In: *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende.* Hrsg. von Roger Bauer, Eckhard Heftrich, Helmut Koopmann, Wolf Dietrich Rasch, Willibald Sauerländer und J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth. Frankfurt 1977 (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Band 35). S. 73-92.

Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis, mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung. Eine medizinisch-gerichtliche Studie für Ärzte und Juristen.* 14. vermehrte Auflage. Hrsg. von Dr. Alfred Fuchs. Wien 1912 (zuerst: 1886). Mit Beiträgen von Georges Bataille, Werner Brede, Albert Caracom, Salvador Dalí, Ernst Fuhrmann, Maurice Heine, Julia Kristeva, Paul Kruntorad und Elisabeth Lenk. München 1984.

Krauss, Ingrid: *Studien über Schopenhauer und den Pessimismus in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts.* Diss. Berlin 1931 (Sprache und Dichtung. Forschungen zur Sprach- und Literaturwissenschaft. Hrsg. von H. Maying, S. Singer, F. Strich. Heft 47).

Kutscher, Artur: *Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke.* 3 Bände. München 1922.

Kuttenkeuler, Wolfgang: Der Außenseiter als Prototyp der Gesellschaft. Frank Wedekind: „Der Marquis von Keith“. In: *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Hrsg. von Roger Bauer, Eckhard Heftrich, Helmut Koopmann, Wolfdietrich Rasch, Willibald Sauerländer und J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth. Frankfurt 1977 (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts. Band 35). S. 576-595.

Löwith, Karl: Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Stuttgart 1956.

Maclean, Hector: Wedekind's *Der Marquis von Keith*: An interpretation based on the Faust and Circus motifs. In: *German Review* 43 (1968). S. 163-187.

Martin, Ariane: Spiel mit Konventionen: Goethes „Faust“ und Franziska Gräfin zu Reventlow in Frank Wedekinds 'modernem Mysterium' "Franziska". In: Sigrid Dreiseitel/Hartmut Vinçon (Hrsg.): *Kontinuität – Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1913-1918)*. Tagungsband mit den Beiträgen zum internationalen Symposium der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind an der FH Darmstadt im Oktober 1999. Darmstadt 2001 (Wedekind-Lektüren. Band 2). S. 97-119.

Medicus, Thomas: „Die große Liebe“. Ökonomie und Konstruktion der Körper im Werk von Frank Wedekind. Marburg/Lahn 1982. (Reihe Métro. Band 11).

Michelsen, Peter: Frank Wedekind. In: Benno von Wiese (Hrsg.): *Deutsche Dichter der Moderne*. Berlin 1965, ³1975. S. 51-69.

Nef, Ernst: Der betrogene Betrüger wider Willen. In: Karl Pestalozzi, Martin Stern (Hrsg.): *Viermal Wedekind. Methoden der Literaturanalyse am Beispiel von Frank Wedekinds Schauspiel „Hidalla“*. Vier Vorträge von Helmut Arntzen, Ernst Nef, Volker Klotz und Wolfdietrich Rasch. Stuttgart 1975. S. 48-59.

Ottmann, Henning (Hrsg.): *Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2000.

Pankau, Johannes G.: Exhibitionismus und Scham. Zur Problematik der Ich-Konstitution in Wedekinds „Die Zensur“. In *Pharus: Kein Funke mehr, kein Stern aus früh'rer Welt*. Frank

Wedekind. Texte, Interviews, Studien. Hrsg. von Elke Austermühl, Alfred Kessler, Hartmut Vinçon. Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind. Darmstadt 1989. S. 289-310.

Pankau, Johannes G.: Über die Planbarkeit des Schönen. Wedekinds Werk im Kontext von Bohème, Ästhetizismus und Lebensreform am Beispiel von „Hidalla“. In: Sigrid Dreiseitel/Hartmut Vinçon (Hrsg.): Kontinuität – Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1913-1918). Tagungsband mit den Beiträgen zum internationalen Symposium der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind an der FH Darmstadt im Oktober 1999. Darmstadt 2001 (Wedekind-Lektüren. Band 2). S. 97-118.

Peters, H. F.: Lou. Das Leben der Lou Andreas-Salomé. Stuttgart, Hamburg 1962.

Pütz, Peter: Friedrich Nietzsche. Stuttgart 1967.

Rasch, Wolfdietrich: Aspekte der deutschen Literatur um 1900. In: Wolfdietrich Rasch: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Stuttgart 1967. S. 1-48.

Rasch, Wolfdietrich: Tanz als Lebenssymbol. In: Wolfdietrich Rasch: Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Stuttgart 1967. S. 58-77.

Rasch, Wolfdietrich: Das Schicksal des Propheten. In: Karl Pestalozzi, Martin Stern (Hrsg.): Viermal Wedekind. Methoden der Literaturanalyse am Beispiel von Frank Wedekinds Schauspiel „Hidalla“. Vier Vorträge von Helmut Arntzen, Ernst Nef, Volker Klotz und Wolfdietrich Rasch. Stuttgart 1975. S. 60-73.

Riebe, Harald: Anmerkungen zu Wedekinds Versdichtung „Der Stein der Weisen oder Laute, Armbrust und Peitsche. Eine Geisterbeschwörung“. In: Sigrid Dreiseitel/Hartmut Vinçon (Hrsg.): Kontinuität – Diskontinuität. Diskurse zu Frank Wedekinds literarischer Produktion (1913-1918). Tagungsband mit den Beiträgen zum internationalen Symposium der Editions- und Forschungsstelle Frank Wedekind an der FH Darmstadt im Oktober 1999. Darmstadt 2001 (Wedekind-Lektüren. Band 2). S. 229-250.

Ries, Wiebrecht: Nietzsche zur Einführung. Hamburg 1990. 6. überarbeitete und erweiterte Auflage 2001 (Zur Einführung. Band 237).

Rothe, Friedrich: Frank Wedekinds Dramen. Jugendstil und Lebensphilosophie. Stuttgart 1968.

Rothe, Friedrich: Frühlings Erwachen. Zum Verhältnis von sexueller und sozialer Emanzipation bei Frank Wedekind. In: Studi Germanici 7 (1969). S. 30-41.

Seehaus, Günter: Frank Wedekind und das Theater. München 1964.

Seehaus, Günther: Frank Wedekind. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. Reinbeck 1989 (zuerst: 1974, rowohlt monographien. Begründet von Kurt Kusenberg. Hrsg. von Klaus Schröter).

Schopenhauer, Arthur: Werke in zehn Bänden (Zürcher Ausgabe). Nachbemerken von Angelika Hübscher. Zürich 1977.

Schröder-Zebrella, Josephine: Frank Wedekinds religiöser Sensualismus. Frankfurt, Bern, New York 1985 (Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur. Band 840).

Thomas, Klaus Wolfram: Gerardo-Dühning. Ein Selbstgespräch Wedekinds. In: The German Quarterly 44 (1971). S. 185-190.

Trotsky, Leo: Literatur und Revolution. Nach der russischen Erstausgabe übersetzt von Eugen Schaefer und Hans von Riesen. Berlin 1967.

Vattimo, Gianni: Friedrich Nietzsche. Eine Einführung. Aus dem Italienischen übersetzt von Klaus Laermann. Stuttgart 1992 (Sammlung Metzler. Band 268).

Vinçon, Hartmut: Frank Wedekind. Stuttgart 1987 (Sammlung Metzler. Band 230).

Vinçon, Hartmut: Lulus Maske: „Sie tanzt den Übermenschen.“: In: Frank Wedekind: Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragoedie. Historisch-kritische Ausgabe der Urfassung von 1894. Hrsg., kommentiert und mit einem Essay. Darmstadt 1990 (Pharus III). S. 221-232.

Vinçon, Hartmut: Masken. In: Frank Wedekind: Kritische Studienausgabe in acht Bänden und drei Doppelbänden. Hrsg. unter der Leitung von Elke Austermühl, Rolf Kieser und Hartmut Vinçon. Band 3/II: Kommentar. Hrsg. von Hartmut Vinçon. Darmstadt 1996. S. 1491-1508.

Vinçon, Hartmut: Schamlosigkeit. Frank Wedekinds Einakter „Die Zensur“: ein Vexierbild. In: Ortrud Gutjahr (Hrsg.): Frank Wedekind. Würzburg 2001 (Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. Hrsg. von Johannes Cremerius u.a. Band 20). S. 231-248.

Wagener, Hans: Frank Wedekind: Politische Entgleisungen eines Unpolitischen. Seminar 15 (1979). S. 244-250.

Wagener, Hans: Frühlings Erwachen. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart 1980 (Reclams Universal Bibliothek Nr. 8151).

Witzke, Gerd: Das epische Theater Wedekinds und Brechts. Diss. Tübingen 1972.

Wysling, Hans: Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull. Bern, München 1982 (Thomas-Mann-Studien V).

Lebenslauf

Persönliche Daten

Stefan Riedlinger, M.A.

Geboren am 11. Januar 1973 in Mutlangen

Schulausbildung

1979 - 1983 „Stauferschule“, Schwäbisch Gmünd
1983 - 1993 „Hans-Baldung“-Gymnasium, Schwäbisch Gmünd
Abschluss: Allgemeine Hochschulreife

Studium

11/1993 – 02/1999 Magisterstudium an der Universität Augsburg
Hauptfach: Neuere Deutsche Literaturwissenschaft
1. Nebenfach: Psychologie
2. Nebenfach: Soziologie

01/2000 Veröffentlichung der Magisterarbeit
„Tradition und Verfremdung:
Friedrich Dürrenmatt und der klassische Detektivroman“
(Tectum-Verlag)

ab 11/2000 Promotion bei Herrn Prof. Dr. Helmut Koopmann:
„Aneignungen - Frank Wedekinds Nietzsche-Rezeption“

15.11.2004 Rigorosum

Beruflicher Werdegang

07/1999 – 06/2004 Kirch Media GmbH & Co. KG, Ismaning
freier Lektor und Redakteur

Seit 07/2002 Bayerischer Rundfunk, München, Abt. Spiel Film Serie
freier Lektor

Seit 08/2003 ProSieben Television GmbH, München, Abt. Deutsche Fiction
freier Lektor

München, 19. Januar 2005